

ARTE

MERCADO

FUNDAÇÃO GETULIO VARGAS

Primeiro Presidente Fundador *Founder and First President*

Luiz Simões Lopes

Presidente *President*

Carlos Ivan Simonsen Leal

Vice-presidentes *Vice-Presidents*

Sergio Franklin Quintella

Francisco Oswaldo Neves Dornelles

Marcos Cintra Cavalcante de Albuquerque

FGV PROJETOS

Diretor *Director*

Cesar Cunha Campos

Diretor Técnico *Technical Director*

Ricardo Simonsen

Diretor de Controle *Director of Control*

Antônio Carlos Kfourir Aidar

Diretor de Qualidade *Director of Quality*

Francisco Eduardo Torres de Sá

Diretor de Mercado *Market Director*

Sidnei Gonzalez

Diretores-adjuntos de Mercado *Market Deputy Directors*

Carlos Augusto Costa

José Bento Carlos Amaral

EDITORIAL

Organização *Organization*

Cesar Cunha Campos

Coordenação do Projeto *Project Coordination*

Silvia Finguerut

Orientação de Arte *Art Advisory*

Paulo Herkenhoff

Coordenação Editorial *Editorial Coordination*

Manuela Fantinato

Coordenação de Design *Design Coordination*

Patricia Werner

Projeto Gráfico *Graphic Design*

Fernanda Macedo

Diagramação *Layout*

Clarice Pamplona

Produção Editorial *Editorial Production*

Luiza Mello

Marisa Mello

Leticia Libanio

Pedro Paulo Gangemi

Produção Gráfica *Press Production*

Luisa Ulhoa

Edição e Revisão *Edition and Proofreading*

Cristina Romanelli

Lia Duarte Mota

Talita Marçal

Tradução *Translation*

Izabel Burbridge

James Mulholland

Maria Magda Arréllaga

Peter Lenny

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Mario Henrique Simonsen/FGV

Arte e mercado no Brasil = Art and market in Brazil / FGV Projetos;
organização e apresentação Cesar Cunha Campos. – Rio de Janeiro:
FGV Projetos, 2016.

375 p. : il.

Texto em português e inglês.

ISBN: 978-85-64878-42-6

1. Arte como investimento. 2. Arte - Colecionadores e coleção.
I. Campos, Cesar Cunha. II. FGV Projetos. III. Fundação Getulio Vargas.

CDD – 332.63

ARTE E
MERCADO
NO BRASIL

ART AND
MARKET
IN BRAZIL

APRESENTAÇÃO PRESENTATION

Cesar Cunha Campos 06 / 15

PREFÁCIO FOREWORD

Paulo Herkenhoff 16 / 33

ORIGENS E DESENVOLVIMENTO

ORIGINS AND DEVELOPMENT

George Kornis e Fabio Sá-Earp 34 / 79

ARTE E MERCADO NO BRASIL

ART AND MARKET IN BRAZIL

Silvia Finguerut, Manuela Fantinato e Irineu Frare 80 / 117

DO MODERNO AO CONTEMPORÂNEO

FROM MODERN TO CONTEMPORARY

Felipe Scovino 118 / 167

OS ANOS 1980 THE 1980'S

Ligia Canongia 168 / 193

SUMÁRIO

CONTENT

INSTITUIÇÕES E DINÂMICA DO MERCADO DE ARTE

INSTITUTIONS AND THE DYNAMICS OF THE ART MARKET

Silvia Finguerut 194 / 237

UM NOVO SÉCULO PARA A ARTE BRASILEIRA:
FRONTEIRAS PRECÁRIAS, PERCURSOS COMPLEXOS

A NEW CENTURY FOR BRAZILIAN ART: FRAIL FRONTIERS, COMPLEX COURSES

Frederico Coelho 238 / 287

INTERNACIONALIZAÇÃO DA ARTE CONTEMPORÂNEA
BRASILEIRA E DIREÇÕES MERCADOLÓGICAS

INTERNATIONALIZATION OF BRAZILIAN
CONTEMPORARY ART AND MARKET TRENDS

Daniela Labra 288 / 315

UMA ANÁLISE ECONOMETRICA: 2003-2014

AN ECONOMETRIC ANALYSIS OF PRICES IN THE 2003-2014 PERIOD

Fernando Blumenschein, Diego Navarro

Carolina Marques Portilho e Ricardo Willie 316 / 363

APPRESENT

AÇÃO PRES

ENTATION



Cesar Cunha Campos

Aluísio Carvão

Cornucópia, 1955/56

Óleo sobre tela

70 x 70 cm

Coleção João Sattamini, comodante MAC Niterói

Foto: Vicente de Mello



A ideia deste livro é buscar responder à pergunta: “Arte é um bom investimento?”

Não é uma questão simples, como veremos a seguir. Para os colecionadores, os marchands e os demais envolvidos no mercado de arte, a resposta tende a ser sim. Obras de arte bem compradas são, na maioria das vezes, um bom ativo. Já aqueles que não conhecem a arte são céticos e muitas vezes não acreditam nela como objeto de investimento.

Neste nosso estudo, podemos afirmar que ambas as respostas estão corretas.

É comum observar que uma obra de arte atinge valores extraordinários em leilões, seja pela originalidade da produção, pelo autor ou pela raridade, seja por ter pertencido a uma instituição cultural de prestígio. A partir dessas ocorrências, esses valores passam a ser a base de referência para toda a produção de um autor? Isto é fato? É assim que o mercado reage?

Nem sempre!

Mercados regulados e tradicionais, como o financeiro e o imobiliário, têm suas regras bem definidas, comportamentos esperados e retornos atraentes? Isto é fato? É assim que o mercado funciona?

Nem sempre!

This book sets out to answer the question: “Is art a good investment?”

The question isn't that simple, as we shall see. As far as collectors, dealers and others involved in the art market art are concerned, the answer tends to be yes. Well-bought works of art are in most cases a good asset. Nevertheless, those who are unfamiliar with art are skeptical and often refuse to believe that it can be something to invest in.

In the study, we show that both answers are correct.

We often hear of works of art being sold for extraordinary prices at auctions, either because of their originality, their authorship or rarity, or else because they once belonged to a prestigious cultural institution. Do the figures attained at such successful auctions serve as a reference for an artist's entire production? Is this a fact? Is that how the market works?

Not always!

Do regulated and traditional markets such as the financial and real-estate sectors have well-defined rules, expected modes of behavior and attractive returns? Is this a fact? Is that how the market works?

Not always!

Na nossa opinião, o importante, em qualquer mercado, é entender como ele funciona, como seus atores se comportam e o que se pode esperar dele. É nessa direção que o presente trabalho se desenvolve. É esse o nosso desafio. Vamos a ele.

O mercado de arte em geral contém uma forte dose de lirismo, passa pelo desejo e pelo mistério, envolve julgamentos e percepções. Além disso, é um mercado não regulado, cujas transações são pouco divulgadas e cujos atores, muitas vezes, preferem o anonimato. É difícil explicá-lo para os iniciantes, e muitas vezes é complexo mesmo para os iniciados.

Porém temos visto, no Brasil e no mundo, um importante processo de profissionalização do setor. Surgem novos agentes e novas instituições, os valores transacionados ganham mais transparência, estruturando um setor econômico baseado no conceito contemporâneo de mercado.

Pode-se notar, por relevante, uma maior integração internacional e regional desse mercado em solidificação, onde uma obra de arte brasileira pode ser transacionada em Nova York, Londres ou Paris e vice-versa. Se a situação econômica de um país pode afetar a compra de obras de arte no mercado interno, as alternativas do mercado externo oferecem muitas oportunidades. A complexidade está posta!

Nesse contexto, colecionadores, galeristas, marchands e leiloeiros exercem papéis complementares e fundamentais na constituição da dinâmica e na consolidação do mercado de arte. Foi pensando em como se organizam esses atores e como se dá a dinâmica desse mercado que este livro foi idealizado.

Arte e Mercado no Brasil procura apresentar um breve panorama da arte contemporânea brasileira, com destaque para a organização e consolidação do mercado no qual ela se insere. Assim, parte-se do surgimento das primeiras galerias de arte na década de 1940, período de modernização do país, acompanhado de intensa produção e renovação artística e cultural, que foi também o momento de criação da Fundação Getulio Vargas (FGV).

Diversos especialistas foram convidados a dar conta do desafio de montar esse cenário tão complexo e diverso, cada um com pontos de vista próprios, algumas das vezes contraditórios. Este é um dos fascínios da arte: cada opinião descortina um repertório variado, cuja pluralidade este livro pretende acolher.

O prefácio do curador Paulo Herkenhoff apresenta um glossário provocativo onde, por meio de verbetes cujo conteúdo relaciona-se a uma história informal da arte, são apresentadas diversas visões pessoais de quem já milita há muito tempo à frente de museus e colaborou com a formação de inúmeras coleções públicas e privadas.

In our opinion, the important thing in any market is to understand how it functions, how its actors behave and what can be expected of it. This is the path followed in our study. This is our challenge. Let's face that challenge.

The art market in general contains a substantial amount of lyricism, is driven by desire and mystery, and involves judgments and perceptions. Aside from all this, there are no rules, transactions are scarcely made public, and the people involved often prefer to remain anonymous. This is hard to explain to beginners, and quite frequently complex even for the initiated.

This said, an important process of professionalization has nonetheless been witnessed in the sector both in Brazil and the rest of the world. New agents and new institutions have appeared and the prices transacted have become more transparent, thus lending form to an economic sector based on the contemporary notion of market.

A significantly greater international and regional integration has been observed in this growing market, a market where a work of art done by a Brazilian artist can be sold in New York, London or Paris, and vice-versa. If the economic situation of a country can bear an effect on the domestic market, the alternatives for the overseas market expand. And so matters become more complex!

In this scenario, collectors, dealers, gallery-owners and auctioneers play complementary and fundamental roles in constituting the dynamic and consolidating the art market. This book was conceived as an analysis of the way that these actors are organized and what sort of dynamic characterizes this market.

The Art Market in Brazil (Arte e Mercado no Brasil) sets out to present a brief overview of Brazilian contemporary art while looking especially at how the market to which it belongs is organized and consolidated. The opening section describes the appearance of the first art galleries in the 1940's, a period when the country was being exposed to modernization alongside intense artistic and cultural production (this too was the decade when the Fundação Getulio Vargas - FGV - was instituted).

A group of specialists was invited to meet the challenge of setting up such a complex and diverse scenario, with a diversity of views, sometimes contradictory. This is one the key features of art: each opinion reveals a varied repertoire, and it is this plurality that this book aims to put together.

The curator Paulo Herkenhoff propose a provocative glossary that introduces the book where, by means of several entries related to an informal history of art, he presents several personal views, considering the experience he gained directing museums and collaborating with the consolidation of several public and private art collections.

**Hélio Oiticica**

Núcleo NC1, 1960

Resina sintética sobre madeira

1,21 m²

Coleção César e Claudio Oiticica

Foto: Edouard Fraipont

Paulo Pasta

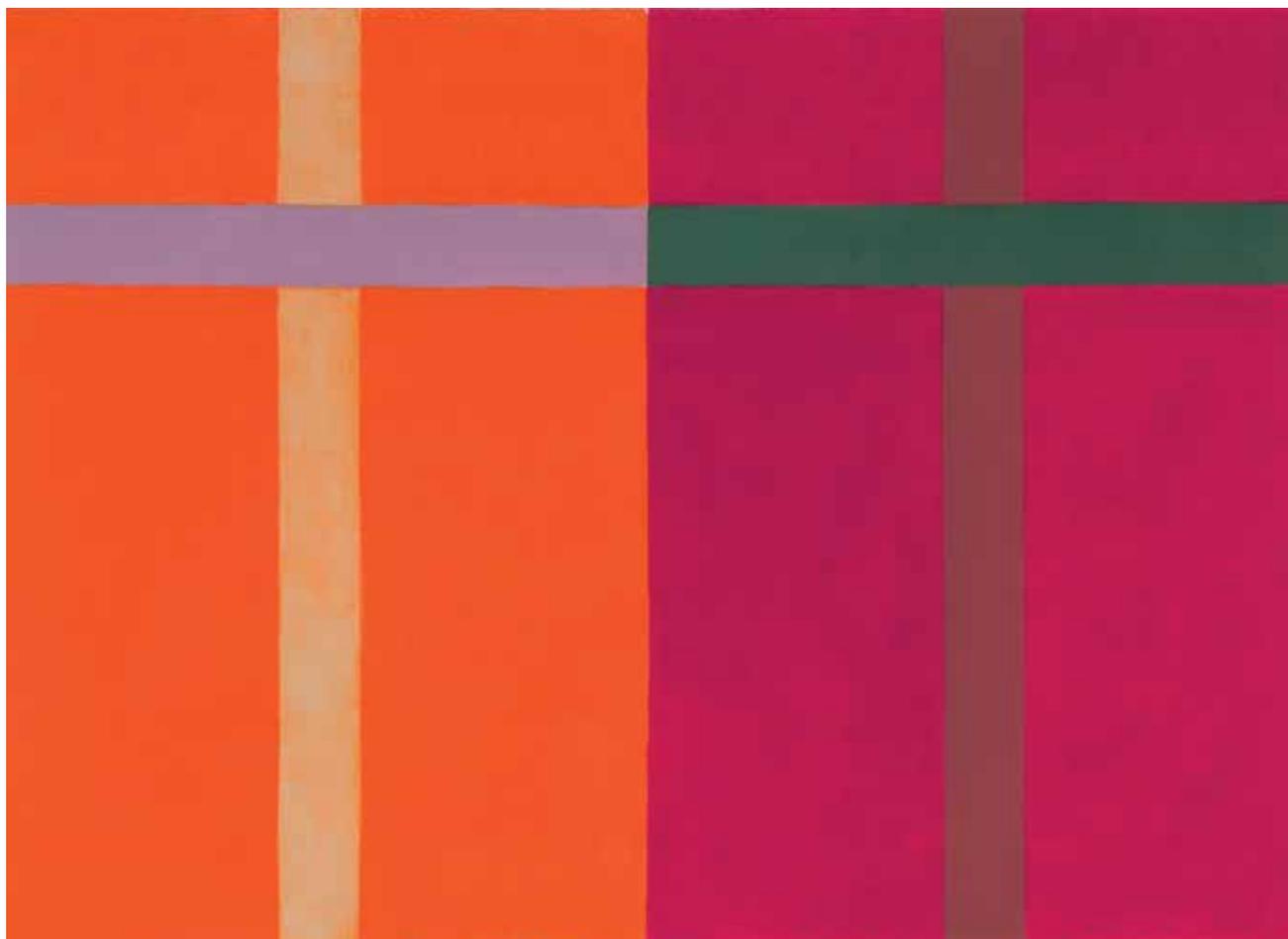
Sem título, 2011

Óleo sobre papel

180 x 220 cm

Foto: Eduardo Fraipont

Cortesia Galeria Millan



Os economistas George Kornis e Fabio Sá-Earp buscaram traçar um paralelo entre o panorama econômico do país, o surgimento das galerias de arte e a motivação dos colecionadores ao longo do período de formação do mercado de arte nacional. O texto traz um amplo histórico dos principais eventos que marcaram a época e traça um perfil dos colecionadores que primeiro acreditaram na arte brasileira.

O texto de autoria de Silvia Finguerut, Manuela Fantinato e Irineu Frare introduz questões relativas ao papel do colecionador brasileiro, suas motivações e preocupações, suas formas de conhecimento e de aproximação da produção artística. Para o texto, contribuíram colecionadores, galeristas, leiloeiros e marchands cariocas e paulistas, que gentilmente concederam entrevistas e abriram as portas de suas casas e escritórios, dividindo histórias, questões e preocupações que perpassam suas trajetórias.

Felipe Scovino reflete sobre artistas e questões que conduziram à produção artística do moderno ao contemporâneo, durante as décadas de 1950 a 1970.

Coube à Ligia Canongia o capítulo dedicado aos *anos 1980*, com a efervescência causada pela já canônica Geração 80, seu retorno à pintura, e a visibilidade que fez com que ganhasse a crítica e o mercado.

A trajetória dos diversos profissionais envolvidos na cadeia de produção da arte e da dinâmica de funcionamento é descrita no texto de Silvia Finguerut, que apresenta a transição das coleções de arte para os museus públicos e privados, o papel das instituições de fomento e das exposições, bem como de toda a rede de profissionais envolvida nesse universo.

Frederico Coelho analisa as novas tendências e o surgimento de jovens artistas, que têm o desafio de lidar com um mercado plural e já consolidado.

Já Daniela Labra analisa as razões da crescente visibilidade dos artistas brasileiros no exterior, ligada não apenas aos leilões, mas a todo um circuito formado por feiras de arte, bienais e exposições, publicações e eventos internacionais.

Finalmente, a equipe liderada pelo economista Fernando Blumenschein buscou na metodologia de análise econométrica uma possibilidade de atender ao desafio de compreender critérios e comportamentos relativos à precificação. Por se tratar da única fonte segura de divulgação de preços, a análise se restringe a um grupo de artistas que tiveram suas obras negociadas numa série histórica representativa de leilões.

A todos esses articulistas, os maiores agradecimentos.

Economists George Kornis and Fabio Sá-Earp explored a parallel between the economic panorama of the country, the appearance of the art galleries and the activity of the collectors throughout the incipient period of the national art market. The text offers a broad survey of the main events that marked the epoch while tracing a profile of the early collectors who had faith in Brazilian art.

The text, written by Silvia Finguerut, Manuela Fantinato and Irineu Frare introduces questions concerning the role of the Brazilian collectors, what drove and concerned them, how they became acquainted and intimate with artistic production in the country. The research was greatly helped by collectors, gallerists, auctioneers and dealers from Rio de Janeiro and São Paulo, who kindly agreed to interviews and opened their homes and offices to share the narratives, questions and preoccupations that make up their various careers.

Felipe Scovino reflects on artists and matters that led to the artistic production from the modern to the contemporary that covered the period from the 1950's to the 1970's.

Ligia Canongia was responsible for the chapter dedicated to the 1980's, the effervescent decade of the iconic Geração 80, the revival of painting and the visibility that made this generation admired by critics and the market.

Silvia Finguerut's text describes the career of the several professionals involved in the production chain of art and how this works. The author also shows how art collections are transferred to public and private museums, as well as the role of sponsor institutions that promote exhibitions, and the entire network of professionals actively involved in this sector.

Frederico Coelho offers an analysis of the new trends and the appearance of young artists faced with the challenge of dealing with such a diverse and already well consolidated market.

Daniela Labra in turn studies the reasons behind the increasing visibility of Brazilian artists abroad, not only in auctions but also in art fairs, biennials and exhibitions, as well as in publications and international events.

Lastly, the team headed by economist Fernando Blumenschein adopted the methodology of econometric analysis as a possibility to meet the challenge of understanding criteria and behaviors with regard to price-setting. Considered to be the only sure source to divulge prices, the analysis focuses on a group of artists whose works have been sold in a representative series of past auctions.

To all these writers the greatest thanks.

Por fim, cumpre destacar que este livro dá continuidade a uma série de livros dedicados à arte e à cultura brasileira organizados pela FGV Projetos: *Móvel Brasileiro Moderno*, *Móvel Brasileiro Contemporâneo* e *Décio Vieira*. Trata-se da contribuição de uma instituição historicamente ligada ao desenvolvimento socioeconômico do país, por suas análises de comportamento dos mercados econômicos e seu compromisso com a cultura nacional.

Para que pudesse se realizar, este projeto contou com a sensibilidade de parceiros. Obteve, através das leis de incentivo à cultura de âmbito federal e estadual, o patrocínio, respectivamente, do Banco Fator e da Souza Cruz, que compreenderam a importância não apenas do tema, mas do fato de ele estar sendo tratado por uma instituição reconhecida e respeitada pela tradição na produção e difusão de conhecimento.

O projeto contou com a ajuda de Luiza e Marisa Mello, tanto na escolha dos nomes mais indicados para o desafio de tratar do tema, como na seleção das obras mais representativas do período analisado. Agradecemos a todos os artistas, fotógrafos e instituições que cederam imagens, e também aos colecionadores, galeristas, marchands, gestores de instituições culturais e colegas da FGV que contribuíram para o esforço de falar do mercado da arte brasileiro.

Finally, this book lends continuity to a series dedicated to Brazilian art and culture organized by FGV Projetos: Modern Brazilian Furniture (Móvel Brasileiro Moderno), Contemporary Brazilian Furniture (Móvel Brasileiro Contemporâneo) and Décio Vieira. This series constitutes the contribution made by an institution long associated with the socio-economic development of the country, through its analyses of how economic markets behave, and its commitment to national culture.

This project was made feasible thanks to the sensibility of our partners. By means of the laws that promote culture on the federal and state level, the project obtained the sponsorship of the Fator Bank and Souza Cruz, respectively, sponsors sensitive to the importance not only of the theme but also of the fact that the project was being led by an institution recognized and respected for its tradition as one that produces and publicizes knowledge.

The project also relied on the assistance of Luiza and Marisa Mello, both in choosing the best professionals to meet the challenge presented by the theme, and selecting the works that best represent the period under analysis. We are grateful to all the artists, photographers and institutions that offered their works, as well as the collectors, gallerists, dealers, administrators of cultural institutions and colleagues at the FGV who all contributed to the venture of talking about the art market in Brazil.

Cesar Cunha Campos

Diretor da FGV Projetos e organizador do livro
Director of FGV Projetos and book's editor

Manfredo de Souza Netto

9.2011, 2011

140 x 170 cm

Pigmentos naturais, pigmentos, resina
acrílica e bastão a óleo sobre juta

Coleção do artista



PREFACIO
PREFACIO

FORE
WORD



Paulo Herkenhoff

Ayrson Heráclito

Bori-Oxossi, 2009

Fotografia impressa com pigmentos epon em
papel canson rag photographique 310g 100% algodão
100 x 100 cm



O SISTEMA ARTE E ALGUMAS CONDIÇÕES DO JOGO (PARTES DE UM GLOSSÁRIO)

Como se propor a fazer um livro sobre essa instância intangível e travestida de objetividade como o mercado da arte? Sem dúvida é preciso fugir das explicações assertivas e do engodo das análises conclusivas. Trata-se de um jogo no qual as regras não estão dadas, mas que se pode intuir a partir de alguns casos, histórias e estórias, que tornam mais evidentes as contradições e as obscuridades que envolvem sua constituição.

Por isso, não proponho aqui uma explicação ou interpretação, mas um glossário: um elucidário de termos e questões que visam esclarecer determinado assunto. Afinal, como tratar de um livro desta natureza, senão com provocações à altura do paradoxo ao qual se deseja aproximar?

AGREGAÇÃO DE VALOR. O objeto de arte entregue pelo artista, aparentemente finalizado, parece hoje, com frequência, não encerrar seu processo produtivo. Algumas operações do mercado processarão a necessária agregação de valor ao objeto artístico, isto é, o aumento de valor do produto através de mecanismos e espertezas extraestéticos: (a) as escolhas estratégicas de moldura e de passe-partout têm alguns objetivos de valorização da obra, como no caso de molduras que exageram no aumento da “área visível” e física do objeto de arte; (b) a espetacularização da imagem, especialmente da fotografia, como das cópias fotográficas, caixas e outros estojos de acrílico; (c) leiloaria; (d) o cubo branco; (e) iluminação; (f) os argumentos de autoridade.

THE ART SYSTEM AND SOME CONDITIONS OF PLAY (GLOSSARY ENTRIES)

How do you set about a book on the art market, a realm so intangible, yet travestied in objectivity? Certainly, you have to steer clear of assertive explanations and the allure of conclusive analysis. This is a game where the rules are not given, but can only be inferred from certain cases, stories and histories that bring out the contradictions and obscurities in which the game is framed.

Accordingly, here I will propose not an explanation or interpretation, but a glossary, an elucidatory, controlled vocabulary of terms and issues intended to inform a subject area. How do you address a book like this anyway, if not with provocations that are equal to the paradox to be grasped?

ADDED VALUE. *Today the art production process often seems not to end with the, apparently finalised, art object delivered by the artist. Certain market operations will process the necessary addition of value to the art object, i.e., will increase the product's value by extra-aesthetic ‘artifices’ and ‘artfulness’. These include: (a) strategic choices in framing and mounting designed, among other things, to boost the value of the work, as in the case of framings that disproportionately increase the visible and physical area of the artwork; (b) spectacularisation of the image, especially of photographs, such as photographic copies, boxes and other acrylic displays; (c) auctioning; (d) the white cube; (e) lighting; and (f) arguments from authority.*

Paul Setúbal

Habeas Corpus, 2014

Bandeira

Sangue do artista sobre lona crua

130 x 90 cm

Coleção MAR, Fundo Z

ATIVISMO. Fiz uma pergunta a dois artistas que se consideravam ativistas culturais, possivelmente de caráter nietzscheano, benjaminiano, gramsciano, foucaultiano, deleuziano, situacionista, agambeniano, anarquista ou individualista. Perguntei a cada um, diante de seu envolvimento com o mercado, se era um artista ativista ou artista administrador de ativos. O sincero ficou tonto; o cínico continuou com seu jogo de sedução intelectual e crença em seu heroísmo da forma e das ideias como um Narciso com a chave do cofre e com a apropriação do capital simbólico, o Outro socialmente obliterado, aprisionado pela imobilidade social brasileira.

CHARCUTARIA. Mário Pedrosa escreveu que para o mercado a arte é um presunto como outro qualquer. Em 1973, o crítico assinalou que “nem todos os progressos, contudo, se fazem sem contramovimentos, sem retrocessos e sem perigo: a Bienal paulista não escapou a essa dialética. Ao arrancar o Brasil de seu doce e pachorrento isolacionismo, ela o lançou na arena da moda internacional, das especulações não somente comerciais mas que envolvem escusas combinações pessoais e mesmo nacionais em torno de prêmios e afins, política de prestígio entre delegações nacionais e política de cambalachos entre indivíduos. A mostra de arte passa a ser feita de arte, e os marchands passam a dominar. As leis do mercado não perdoam: a arte, uma vez que assume valor de troca, torna-se mercadoria como qualquer presunto.”¹

Poucos anos depois, Ronaldo Brito escrevia seu livro *capital Neoconcretismo, vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. Paradoxalmente, o texto de Brito ficou parado, sem editor comercial por cerca de uma década, até ser publicado em 1985 pelo Instituto Nacional de Artes Plásticas da Funarte. O mercado editorial ou de arte não se interessou por sua publicação, apesar de *Neoconcretismo, vértice e ruptura* ter se tornado um motor epigonal na formação da ideologia do mercado e na legitimação do serviço da crítica universitária às

ACTIVISM. I put a question to two artists who considered themselves cultural activists (probably Nietzschean, Benjaminian, Gramscian, Foucaultian, Deleuzian, Situationist, Agambenian, Anarchist or Individualist). I asked each of them, in view of their involvement with the market, if they were activist artists or asset-administrator artists. That left the more sincere of the two dizzy. The cynic, like a Narcissus with the key to the coffers, went on with the game of intellectual seduction, a self-styled hero of form and ideas, while appropriating symbolic capital leaving the Other socially obliterated, imprisoned in Brazil's social immobility.

SAUSAGE MAKING. Mário Pedrosa wrote that, to the market, art is a ham like any other. In 1973, he pointed out that “not all progress, however, is made without counter-movements, backsliding and dangers: the São Paulo Biennial has not escaped that dialectics. By wrenching Brazil out of its sweet, sluggish isolationism, it launched the country into the arena of international fashion, of speculation involving not just trade considerations, but shady personal and even national arrangements on prizes and the like, the politics of prestige among national delegations and the policy of double dealing among individuals. The art show becomes artful and the dealers run the show. The laws of the market are unforgiving: once art has exchange value, it becomes goods, like any ham”.¹

A few years later, Ronaldo Brito was to write his excellent book, *Neoconcretismo, vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. Paradoxically, his text stood idle until 1985 for lack of a commercial publisher, until being published by the National Institute of Plastic Arts, attached to the National Arts Foundation, Funarte. The publishing market and the art market were not interested, even though *Neoconcretismo, vértice e ruptura* had become a model and driver in forming the ideology of the market and in legitimating university criticism as a service to galleries. In the chapter “Bases do projeto construtivo”, Brito writes that “the capitalist economy's response to this new situation [...] was to organise the market as we know it today – a system with particular

¹ PEDROSA, Mario. “A Bienal de lá para cá”. In: Ferreira Gullar. *Arte Brasileira, Hoje*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1973.

¹ PEDROSA, Mario. “A Bienal de lá para cá”. In: Ferreira Gullar. *Arte Brasileira, Hoje*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1973.

HAARBLEAS
CORPUS

Ayrson Heráclito

Black Atlantic, 2010

Múltiplo II: Vidro e azeite de dendê

22 x 9 x 9 cm



Ayrson Heráclito

Bori – lansã, 2009

fotografia impressa com pigmentos Epson
em papel Canson Rag Photographique 310g 100% algodão
100 x 100cm



Armando Queiroz

Grilhões, 1990

Grilhão antigo e pó de urucum

25 x 11 cm ø

Coleção MAR, Fundo Luciana Caravello



galerias. No capítulo “Bases do projeto construtivo”, Brito afirma que “a resposta da economia capitalista a essa nova situação [...] foi a organização do mercado como conhecemos hoje. Um sistema com características particulares e destinado não apenas a absorver produtos de arte, mas a solicitá-los, a orientá-los, a dirigi-los. Um sistema com velocidade suficiente para acompanhar o processo de produção e que funciona mais ou menos como um aparelho ideológico: sua função social é registrar e acumular os sentidos dos trabalhos para em seguida, devolvê-los à circulação devidamente inscritos com as marcações ideológicas dominantes. Um canal por onde estão obrigados a passar todos os trabalhos de arte, na medida mesma em que pretendam sê-lo.”²

DÓLAR. Em 1939, André Breton, que se posicionava como uma espécie de chefe do movimento surrealista, construiu um apelido para Salvador Dalí: *Avida dollar*. Soando como um categórico axioma latino, que indicaria uma dimensão erudita do poeta, a dimensão crítica da expressão *Avida dollar* surgiu como um anagrama do nome Salvador Dalí pra indicar sua avidez pelo dinheiro. Breton indicava também a diluição da “revolução surrealista” e das crises por ela trazidas sobre o conceito de arte, num mundo em que já se ressaltavam artistas como Duchamp e Malevitch e teóricos como Walter Benjamin. O pintor catalão embaralhava de modo patente relações contraditórias entre sua própria arte e o capital, entre a ingenuidade e o deslumbramento de milionários e museus, o espanto de uma crítica superficial e, como sintetiza Jorge Coli, “diabólico talento para os efeitos publicitários”, “mistificação e impostura” e sustentado por “um prodígio de franco cinismo mas, se nós o quisermos, intrinsecamente desmistificador do gesto artístico.”³

O dólar é outro elemento fictício da formação do preço da arte no Brasil? Varia, depende do momento econômico...

ESPETACULARIZAÇÃO DA IMAGEM. Até a década de 1970, com um mercado de compra e venda de arte muito restrito, criou-se o que se denominou “obra de Bienal” no mercado de prestígio. A cada dois anos, a Bienal de São Paulo, independentemente de ter seu prestígio em alta ou em baixa, inspirava os artistas à produção de obras especiais que lhes propiciasse visibilidade no megaevento. Trata-se de obras de grandes dimensões ou contundência, que estimulavam o “consumo visual”, transformado em um valor determinante. Em geral, essas obras não tinham mercado público ou privado. Gilberto Chateaubriand foi o colecionador que quebrou o paradigma das coleções para

characteristics, designed not only to absorb art products, but to demand them, to guide them, to direct them. It is a system quick enough to accompany the production process and work more or less as an ideological apparatus: its social function is to record and accumulate the meanings of the art works in order then to return them to circulation duly inscribed with the markings of the dominant ideology. It is a channel through which all works of art are obliged to pass, insofar as they intend to be works of art.”²

DOLLAR. In 1939, André Breton, who was positioned as a kind of head of the surrealist movement, coined the nickname *Avida dollars* for Salvador Dalí. Sounding like some categorical Latin axiom, pointing to an erudite dimension in the poet, the critical dimension of the expression *Avida dollars* emerged as an anagram of the name Salvador Dalí to indicate his greed for money. Breton also signalled the dilution of the “surrealist revolution” and the crises it had brought on the concept of art in a world where artists like Duchamp and Malevitch had come to prominence, along with theoreticians like Walter Benjamin. Dalí patently jumbled contradictory relations between his own art and capital, between the ingenuity and bedazzlement of millionaires and museums and shocked, superficial criticism with, as summed up by Jorge Coli, a “diabolical talent for publicity effects”, “mystification and imposture”, sustained by a “prodigy that was frankly cynical, but – if you will – intrinsically demystified the artistic gesture”.³

Is the dollar another fictitious element in art price formation in Brazil? It varies, depending on how the economy stands at the moment...

IMAGES AS SPECTACLE. Until the 1970's, there was a very restricted market for buying and selling art in Brazil. What was known as ‘Biennial artwork’ emerged onto the prestige market: every two years, the São Paulo Biennial, regardless of whether its prestige was high or low, inspired artists to produce special works that would bring them exposure at the mega-event. These were works of major proportions or impact that stimulated “visual consumption”, now a decisive value. In general, these works had no public or private market. Gilberto Chateaubriand was one collector who, in 1973, broke with the paradigm of collections for apartments during the urban developmentalist period by purchasing the installation, *Cerimônia em três tempos*, by Ivens Machado, at the 5th Summer Salon at Rio de Janeiro’s Museum of Modern Art. To artists, being noted at the Biennial or at other collective events could ensure minor gains, such invitations to exhibit abroad, to figure among the few museum purchases, to travel at the expense of the diplomatic service or

² BRITO, Ronaldo. Neoconcretismo, vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro. Rio de Janeiro, FUNARTE, Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1985, p. 15-16;

³ COLI, Jorge. “Avida dollar”. Folha de S. Paulo, 3 de maio de 1998.

² BRITO, Ronaldo. Neoconcretismo, vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro. Rio de Janeiro, FUNARTE, Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1985, pp. 15-16;

³ COLI, Jorge. “Avida dollars”. Folha de S. Paulo, 3 May 1998.

apartamentos do período desenvolvimentista urbano ao adquirir a instalação *Cerimônia em três tempos*, de Ivens Machado, no 5º Salão de Verão de 1973, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Para os artistas, ser notado na Bienal ou em outros eventos coletivos podia garantir pequenos ganhos como indicação para exposições no exterior, para as poucas aquisições por museus, viagens oferecidas pelo Itamaraty, bolsas, num sistema que às vezes beirava o clientelismo e o espírito de grupos. Podia até mesmo resultar na aquisição por alguns colecionadores mais atentos, em alguns casos. A implantação da Funarte, a partir do final da década de 1970, foi uma força de transformação, nem sempre bem sucedida, deste processo. No livro *A Sociedade do Espetáculo*, de 1967, o crítico Guy Debord faz a crítica do espetáculo de mercado no sistema capitalista do Ocidente e o espetáculo de Estado no bloco socialista. Posição semelhante havia ocorrido na crítica do brasileiro Mario Pedrosa no artigo “Vicissitudes do Artista Soviético”, um ano antes.⁴ Na lógica financeira da vara – valores são calculados por metragem (soma da altura e largura de obras dimensionais, por exemplo) – o mercado de arte selvagem vem espetacularizando a própria dimensão do trabalho. Segundo Debord, o sistema capitalista avançado recorre a este tipo de processo para produzir alienação.

LEI DE LYGIA PAPE. O lugar de Lygia Pape na história da arte mundial na segunda metade do século XX ainda está por ser trabalhado. No processo de consolidação das diferenças culturais num mundo sem centro e livre da dominação nacionalista, a obra de Pape poderia ser comparada a de dois outros artistas de capital importância naquele período histórico: Frank Stella e Robert Morris. Uma xilogravura *Tecelar* de 1958 de Pape tem grande similitude com duas pinturas posteriores, de 1959, da série das *Black Paintings*, de Stella: *Tomlinson Court Park (segunda versão)* e *The marriage of reason and squalor*. A gravura de Pape e a segunda de Stella foram justapostas na mostra *The marriage of reason and squalor* no MoMA em 2000.⁵ A comparação visual de obras de uma neoconcretista e de um minimalista objetivava levantar convergências, diferenças e especificidades de cada produção a partir da extrema semelhança do arranjo formal das imagens. As linhas brancas no *Tecelar* é o que falta porque foi retirado na gravação da matriz, enquanto na obra de Stella é a superfície da tela não pintada. Através de ideias afins, Pape articulou o conceito neoconcreto de linha orgânica. Já Stella alegava que por essas faixas a pintura *respirava*.

4 PEDROSA, Mário. “Vicissitudes do Artista Soviético”. Rio de Janeiro, Correio da Manhã, 28 de agosto de 1966.

5 Na curadoria de “The marriage of reason and squalor.” In: *Making choices: Fourth Floor*. Nova York, The Museum of Modern Art, 2000. Como a datação da xilogravura de Pape do MoMA não estivesse ainda resolvida, adotei a datação mais conservadora de 1959, mesmo ano da pintura de Stella.

win grants, all in a system that at times bordered on clientelism and group spirit. In some cases, it could even mean being bought by some of the more attentive collectors. When Funarte was first established in the 1970's, it was a – not always successful – force for change in that process. In his 1967 book, The Society of the Spectacle, Guy Debord offers a critique of the spectacle of the market in the western capitalist system and the spectacle of the State in the socialist bloc. A similar position had appeared, a year earlier, in the article “Vicissitudes do Artista Soviético” by Brazilian critic, Mario Pedrosa.⁴ On the financial yardstick – values calculated by the metre (adding the height and width of dimensional works, for example) – the savage art market has spectacularised even the dimensions of the work. Debord argued that the advanced capitalist system resorts to this kind of process in order to produce alienation.

LYGIA PAPE LAW. *Work remains to be done to determine Lygia Pape's rightful place in the history of world art in the second half of the 20th century. In the process of establishing cultural differences in a centre-less world free of nationalist domination, Pape could be compared with two other artists of capital importance in that period of history: Frank Stella and Robert Morris. Pape's 1958 woodcut, Tecelar, bears great similarity to two later (1959) paintings from Stella's Black Paintings series: Tomlinson Court Park (second version) and The marriage of reason and squalor. Pape's woodcut and the latter Stella were displayed together in the show The marriage of reason and squalor at the MoMA in 2000.⁵ Visual comparison between the works of a Neo-Concretist and a Minimalist was intended to bring out convergences, differences and specificities of each production on the basis of the extreme similarity in the formal arrangement of the images. The white lines in Tecelar are what is missing, because it was removed when the block was carved, while in Stella's piece it is the unpainted portions of the canvas surface. Through like ideas, Pape articulated the Neo-Concrete concept of the organic line, while Stella claimed that, through those lines, the painting breathed.*

“The curtain parts. At center stage stand monochromatically painted rectangular and cylindrical columns, several feet high. Nothing else is on the stage. For some time, nothing happens; no other enters or leaves. Suddenly, the columns move” – This passage from the canonical book Passages in modern sculpture

4 PEDROSA, Mário. “Vicissitudes do Artista Soviético”. Rio de Janeiro, Correio da Manhã, 28 August 1966.

5 As curator of “The marriage of reason and squalor”. In: *Making choices: Fourth Floor*. New York, The Museum of Modern Art, 2000. As the date of Pape's MoMA woodcut had not been settled, I have taken the more conservative dating of 1959, the same year as Stella's painting.

“Abre-se a cortina. No centro do cenário, algumas colunas altas monocromáticas retangulares e cilíndricas se levantam. Nada mais existe na cena. Nada ocorre durante algum tempo; ninguém entra, ninguém sai. De repente, as colunas se movem” – esta passagem do livro canônico de Rosalind Krauss *Passages in modern sculpture* (1977)⁶ descreve um teatro abstrato de sólidos platônicos. Quem conhecesse primeiro *Ballet neoconcreto*, de 1958, só poderia reconhecer o trecho de Krauss como uma descrição precisa das peças de Pape. A segunda operação de comparação entre uma obra neoconcreta e uma minimalista, ocorreu no seminário *Geometric abstraction: Latin American art from the Patricia Phelps de Cisneros collection* na Universidade de Harvard, em 2001. Enquanto se lia aquele trecho de Rosalind Krauss como se endereçado ao *Ballet* de Pape, exibiam-se imagens da gravura. Só depois, quando imagens dos *Ballets neoconcretos* são comparadas às de *Columns* (1961-1973), de Robert Morris, informa-se que, de fato, o texto de Krauss se referia ao escultor minimalista. O ajuste do trecho de Krauss ao *Ballet neoconcreto* e a *Columns* reitera o valor da comparação. Os dois artistas trabalharam sobre a mesma questão: um teatro de sólidos geométricos sem presença ou intervenção humana visível, ou seja, o movimento sem anatomia e gesto que conduz a motricidade aos próprios objetos.

Os minimalistas Frank Stella e Robert Morris há muito estão incorporados ao cânon contemporâneo, enquanto Lygia Pape estava, até há pouco, quase excluída, embora os três artistas das Américas tenham dado uma contribuição à história da arte de comparável importância. No entanto, Lygia Pape surgiu no contexto que se descrevia como Terceiro Mundo, território que, como a selva de Hegel, estava fora da história e fora do mercado. Evidentemente, tal problema não afeta a importância própria de Pape. Como as datas dos *Tecelares* e dos *Ballets neoconcretos* de Pape são anteriores (ou, com algum favor, no mínimo coincidentes) com as das obras de Stella e de Morris, respectivamente, o benefício da dúvida da invenção autêntica funciona em defesa dos artistas dos centros hegemônicos. Apresenta-se, em favor dos dois americanos, o argumento de que não conheciam a obra de Pape. Ao artista do centro hegemônico exime-se da responsabilidade de conhecer a história da arte de seu tempo. Fossem as datas o inverso, o veredito imediato seria de que a obra de Pape seria derivativa da arte hegemônica e canônica. A esse processo perverso de trocas desiguais, que inclui a exclusão da história da arte e o julgamento sempre

(1977),⁶ by Rosalind Krauss, describes an abstract theatre of Platonic solids. Those familiar with the first *Ballet neoconcreto* of 1958, could not help but recognise the passage from Krauss as a precise description of Pape’s pieces. The second operation of comparison between a Neo-Concrete and a Minimalist work occurred at the seminar *Geometric abstraction: Latin American art from the Patricia Phelps de Cisneros collection* at Harvard University in 2001. While the same passage from Rosalind Krauss was being read as if addressed to Pape’s *Ballet*, images of the woodcut were shown. Not until afterwards, when the images of the *Ballets neoconcretos* are compared to those of Robert Morris’s *Columns* (1961-1973), is it revealed that in fact Krauss’s text referred to the Minimalist sculptor. The fit between the Krauss passage and both the *Ballet neoconcreto* and the *Columns* underlines the value of the comparison. The two artists worked on the same question: a theatre of geometric solids without visible human presence or intervention, i.e., movement without anatomy or gesture that lends motricity to the objects themselves.

*The Minimalists Frank Stella and Robert Morris have long been incorporated into the contemporary canon, while Lygia Pape until recently was almost excluded, although these three artists from the Americas have made contributions of comparable importance to the history of art. However, Lygia Pape emerged in the context described as the Third World, a territory that – like Hegel’s jungle – was outside of history and outside of the market. Evidently, that problem did not affect the importance of Pape herself. As the dates of Pape’s *Tecelares* and *Ballets neoconcretos* are prior to (or, with some generosity, at least coincide with) the works of Stella and Morris, respectively, the benefit of the doubt as to authentic invention functions in favour of artists from the hegemonic centres. In the two Americans’ favour is the argument that they did not know about Pape’s work. Artists of the hegemonic centre are exempt from any responsibility to know the art history of their time. If the dates had been the other way round, the immediate verdict would be that Pape’s work was derived from the hegemonic, canonical art. This perverse process of unequal exchanges, which involves excluding the history of art and judging always unfavourably to artists originating from what was seen as the international periphery, is known as the “Lygia Pape Law”, which still holds in the history of art.⁷*

6 KRAUSS, Rosalind. *Passages in modern sculpture*. Cambridge: The MIT Press, 1989, p. 201. No original de Krauss em inglês: the curtain parts. At center stage stand monochromatically painted rectangular and cylindrical columns, several feet high. Nothing else is on the stage. For some time, nothing happens; no other enters or leaves. Suddenly, the column move.

6 KRAUSS, Rosalind. *Passages in modern sculpture*. Cambridge: The MIT Press, 1989, p. 201.

7 See the author’s “Divergent parallels: toward a comparative study of neo-concretism and minimalism”. In: *Geometric abstraction: Latin American art from the Patricia Phelps de Cisneros collection*. Yve Alain Bois et alii. New Haven, Yale University Press, 2001, p. 105.



Grupo EmpreZa
Vila Rica, 2009
Performance
Documentação MAR
Fundo Grupo EmpreZa



desfavorável aos artistas oriundos do que era visto como a periferia internacional denominamos de “Lei de Lygia Pape”, ainda hoje prevalecente na história da arte.⁷

LEI DE NOVEMBER. A influente revista *October*, cujo título alude à revolução russa e à arte produzida pelas vanguardas soviéticas, é editada pelo Massachusetts Institute of Technology (MIT), com um corpo de críticos e historiadores que definiram o novo cânon analítico da arte. No formato acadêmico, tornou-se a bíblia para alguns críticos universitários do Brasil, que passaram a reagir à pauta da revista e às ideias nela debatidas. Um exemplo desta influência é o caso de Iberê Camargo, que, salvo exceção raríssima, não foi analisado pelo grupo de críticos. A revista *Malazartes*, por exemplo, nunca escreveu coisa alguma sobre Camargo. Depois que *October* editou um número dedicado a Georges Bataille, onde se discutia suas ideias sobre o *informe*, aquele grupo passou a analisar o pintor gaúcho do ponto de vista desta questão referendada pela revista. Como a revista levava um mês para chegar ao Brasil de navio nos anos 1980 e 1990, cunhou-se a *Lei de November* para tratar deste retardo.

MARQUETAGEM POR ARTISTAS. Ao comentar as operações narcisistas e mercadológicas de Salvador Dalí, o crítico de arte Jean Cassou argumentou que o problema é que ele é artista apesar de si próprio.⁸ O colecionador, o curador ou o diretor de museu mais exigente deve ser capaz de conhecer o problema do artista automarqueteiro, que busca seduzir atores financeiros e políticos do sistema da arte com seu discurso intelectual (quando não menos atrair para o campo da afetividade), que apresenta argumentos de autoridades (exposições, aquisição por museus e colecionadores conhecidos). Um nada modesto Cícero Dias fala da “coincidência entre mim e Chagall”.⁹ Fato discutível, pois Mário de Andrade, de quem Dias era grande amigo, possuía livros e gravuras do artista russo desde 1923.¹⁰ Outros mecanismos de marquetagem surgem dos artistas que não superam seus traumas de origem social, o que na *society* esnobe é chamado de *social climbing*. Alguns desfilarão sempre o prestígio alcançado através da arte. Outros, mais vinculados a certo mercado, procurarão persuadir através dos exageros no Brasil do sistema de *press releases* e assessores de imprensa. Um desses eternos emergentes, por exemplo, contratou um

NOVEMBER LAW. *The influential review October, whose title alludes to the Russian revolution and to the art produced by the Soviet avant-gardes, is published by the Massachusetts Institute of Technology (MIT). Its staff of critics and historians have defined the new canon of art history. In academic format, it has become the bible for some university critics in Brazil, who have come to react to the review's agenda and the ideas debated in it. One example of this influence is the case of Iberê Camargo, who – with very rare exceptions – had not been studied by the group of Brazilian critics. The review Malazartes, for instance, has never written a word about Camargo. After October published an issue devoted to Georges Bataille, discussing his ideas on formlessness, the latter group began to examine Camargo in terms of that idea authorised by the MIT review. As, in the 1980's and 1990's, it took a month for the review to reach Brazil by boat, the expression November Law was coined to refer to this lag.*

MARKETING BY ARTISTS. *Commenting on Salvador Dalí's narcissistic and merchandising operations, art critic Jean Cassou argued that the problem was that he was an artist in spite of himself.⁸ The collector, curator or more demanding museum director must be able to recognise the problem of self-marketing artists who are out to entice financial and political actors of the art system with their intellectual discourse (when not to draw them into the realm of the affections) and who offer arguments from authority (exhibitions and purchases by museums and known collectors). An immodest Cícero Dias talks about the “coincidence between me and Chagall”⁹ – which is arguable, because Mário de Andrade, of whom Dias was a great friend, had had books and etchings by Chagall since 1923.¹⁰ Other marketing mechanisms come from artists who have not managed to surmount their social traumas; what in snob society is known as social climbers. Some will always parade their prestige gained through art. Others, more connected with a certain specific market, will seek to persuade through Brazil's over-use of the press release and press agent system. One of these eternal wannabes, for example, hired a press advisor who worked for Rede Globo TV artistes: that defined a choice, a preference for the social pages over critical debate. In chapter two of the 1776 classic *The Wealth of Nations*, Adam Smith diagnosed a basic relationship in the capitalist market economy when he wrote: “It is not from the benevolence of the butcher, the brewer, or the baker that we expect our dinner, but from their*

7 Ver do autor. “Divergent parallels: toward a comparative study of neo-concretism and minimalism.” In: *Geometric abstraction: Latin American art from the Patricia Phelps de Cisneros collection*. Yve Alain Bois et alii. New Haven, Yale University Press, 2001, p. 105.

8 Citado por Jorge Colí no texto supracitado.

9 Entrevista a Napoleão Sabóia, *Pintura de Cícero Dias alimenta-se de música e poesia*. O Estado de S. Paulo, 24 de julho de 2001.

10 Marta Rossetti Batista e Yone Soares de Lima. Introdução in *Coleção Mário de Andrade*. São Paulo, IEB-USP, 1984, p. XXVI.

8 Quoted by Jorge Colí in the text cited above.

9 Interview by Napoleão Sabóia, *Pintura de Cícero Dias alimenta-se de música e poesia*. O Estado de S. Paulo, 24 July 2001.

10 Marta Rossetti Batista & Yone Soares de Lima. Introdução in *Coleção Mário de Andrade*. São Paulo, IEB-USP, 1984, p. XXVI.

assessor de imprensa que trabalha para artistas da Rede Globo. Fez sua escolha, pois preferiu a nota social ao debate crítico. No clássico *The Wealth of Nations*, de 1776, Adam Smith diagnosticou uma relação básica sobre a economia de mercado do capitalismo, ao afirmar que “não é da benevolência do padeiro, do açougueiro ou do cervejeiro que eu espero que saia o meu jantar, mas sim do empenho deles em promover seu interesse próprio.”¹¹ Na “investigação sobre a natureza e a causa da riqueza das nações” contemporâneas no campo da arte encontrará o binômio museus e mercado como um crescente eixo de investigação crítica e ponto conflituoso sobre o artista e suas benevolências.

MILAGRES DE ARTISTAS. Há artistas miraculosos, pois transformam sua obra de artista sofrível em obras excepcionais ou de alta qualidade da história da arte. O primeiro milagre de Tarsila foi converter o capital agrário da economia escravocrata do café em obras da vanguarda europeia, como nas pinturas de Fernand Léger e de Giorgio de Chirico e em esculturas de Constantin Brancusi, em cujas conquistas formais se basearam muito a estética de pintora brasileira da fase Pau-brasil à Antropofagia. O segundo milagre de Tarsila é mercantil e especulativo, mas póstumo. Hoje, na disputa por prestígio social no Brasil, uma pintura de Tarsila pode valer mais do que qualquer obra de seus mestres. O primeiro milagre do pintor colombiano Fernando Botero é de outra ordem. No ano de 2000, ele doou ao museu do Banco de la República de Bogotá uma coleção de 208 obras, das quais 123 de sua própria autoria e 85 de artistas internacionais. Durante um bom período, Botero explorou a disparidade entre seus próprios preços em alta num mercado nacional especulativo e regionalista e o valor estagnado de obras de pintores históricos desde a *débâcle* do mercado internacional na década de 1980. Assim, por anos, Botero trocou Boteros por boas obras de Eugène Boudin, Claude Monet, Pierre Bonnard, Joaquín Torres-Garcia, Joan Miró, Francis Bacon, Max Beckmann e Willem de Kooning. A isso, pode-se designar, positivamente, como a síndrome de Botero. O segundo milagre do pintor Botero foi doar a seu país. Este é um milagre *perene*.

regard to their own interest.”¹¹ In a contemporary “Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations” in the art world, he will find the two-headed monster, museums and market, to be an increasingly common field of critical research and bone of contention regarding artists and their benevolences.

ARTISTS' MIRACLES. *There are miraculous artists, who transform their tolerable work as artists into exceptional or high-quality works in the history of art. Tarsila's first miracle was to convert the agrarian capital of a coffee economy built on slavery into artworks of the European avant-garde, as in the paintings of Fernand Léger and Giorgio de Chirico and sculptures by Constantin Brancusi, on whose formal achievements she drew largely for the aesthetics of her Pau-brasil to Antropofagia stages. Tarsila's second miracle is mercantile and speculative, but posthumous. Today, in the dispute for social prestige in Brazil, a Tarsila painting can be worth more than any work by her masters. The first miracle by Colombian painter Fernando Botero is of a different order. In 2000, he donated a collection of 208 artworks – 123 his own work and 85 by international artists – to the museum of the Banco de la República in Bogota. For a considerable time, Botero exploited the disparity between the high prices commanded by his work on a speculative and regionalist national market and weak demand for works by historic painters that had stagnated since the collapse of the international market in the 1980's. Accordingly, for years, Botero swapped Boteros for good artworks by Eugène Boudin, Claude Monet, Pierre Bonnard, Joaquín Torres-Garcia, Joan Miró, Francis Bacon, Max Beckmann and Willem de Kooning. This may be termed, to his credit, the Botero Syndrome. The second miracle by the painter Botero was to donate to his country. That miracle is perennial.*

¹¹ No original em inglês no segundo capítulo do livro de Adam Smith: “It is not from the benevolence of the butcher, the brewer, or the baker that we expect our dinner, but from their regard to their own interest.”

¹¹ In the second chapter of Adam Smith's book: “It is not from the benevolence of the butcher, the brewer, or the baker that we expect our dinner, but from Their regard to Their own interest.”

No Brasil, a partir de certa etapa de sua trajetória, Carlos Scliar, um pintor de adesão à vertente stalinista do Partido Comunista Brasileiro, optou por uma produção em massa de centenas (ou milhares) de pinturas e serigrafias decorativas para a grande e a pequena burguesia brasileira. A partir de seu enorme sucesso comercial, Scliar converteu-se num benemérito apoiador da carreira de excelentes artistas emergentes como Cildo Meireles e Ivens Machado, à época desprovidos de mercado. Scliar antecipou o primeiro milagre de Botero, cumprindo uma função de mecenas que o Estado, em plena ditadura, não pensaria. No entanto, sem que Scliar deixasse uma disposição de vontade organizada, sua coleção vem sendo paulatinamente dispersada. Ela se foi frustrando suas intenções de realizar o segundo milagre boteriano. É que a síndrome de Botero não garante a realização do milagre final e perene de Botero. No século XXI, há um e outro artista no Brasil que também operam o primeiro milagre de Botero. Observá-los em suas escolhas de arte de terceiros pode levar um colecionador mais atento a escolher artistas sólidos em lugar de nossos próprios artistas milagreiros.

STYLING. O *styling* é, para alguns, uma dimensão da *filosofia* do design industrial, para outros, implica em estratégias de venda. De toda forma, um movimento oposto ao funcionalismo, que tem como meta tornar um produto mais atraente para o consumidor com o objetivo de incrementar sua venda. O *styling* surgiu nos Estados Unidos contra o refinamento estético, tido como elitista, da Bauhaus alemã, em favor da popularização e, para outros, foi uma resposta estratégica da indústria à crise de 1929.¹² Raymond Loewy foi uma figura proeminente nesse processo de conexão entre *styling* e *marketing* na indústria americana, tendo trabalhado para empresas e marcas como Coca Cola, Lucky Strike, Sears, Studebaker, Esso, Shell, Greyhound, locomotivas S-1, Boeing, IBM, entre outras. Seu pensamento e obra provocaram muitas análises de seu papel histórico no desenvolvimento do design industrial americano, com títulos como *o homem que deu forma à América, o pai do streamlining e pai do desenho industrial*, tendo sido capa da revista Time da edição de 31 de outubro de 1949.

In Brazil, from a certain point in his trajectory, Carlos Scliar, a painter who aligned with the Stalinist persuasion in the Brazilian Communist Party, opted for mass production of hundreds (or thousands) of decorative paintings and silkscreen prints for Brazil's upper and lower middle classes. Building on enormous commercial success, Scliar became a worthy supporter of the careers of excellent emerging artists, such as Cildo Meireles and Ivens Machado, at the time deprived of a market. Anticipating Botero's first miracle, Scliar played the role of patron that to the State – at the height of the dictatorship – was unthinkable. However, Scliar left no organised statement of his wishes and his collection is gradually being dispersed. It has gone, frustrating his intention to work the second of Botero's miracles. The Botero Syndrome, it turns out, is no guarantee that Botero's final, perennial miracle will come to pass. In 21st-century Brazil, there are one or two artists who are also working the first Botero miracle. Observing them in their third-party art choices can lead more attentive collectors to choose solid artists instead of our own miraculous artists.

STYLING. *To some, styling is a dimension of the philosophy of industrial design; to others, it means sales strategies. Whatever the case, it is a movement in opposition to functionalism whose goal is to make products more attractive to consumers so as to boost sales. Styling emerged in the United States, to some, as a reaction to the aesthetic refinement of the German Bauhaus, which was considered elitist, in favour of popularisation; to others, it was a strategic response by industry to the crash of 1929.¹² Raymond Loewy, a prominent figure in this process connecting styling and marketing in United States industry, worked for firms and brands including Coca Cola, Lucky Strike, Sears, Studebaker, Esso, Shell, Greyhound, S-1 Locomotives, Boeing, IBM and others. His work and thinking prompted numerous analyses of his historical role in the development of industrial design in the United States. Variouslly dubbed The Man Who Shaped America, The Father of Streamlining and The Father of Industrial Design, he featured on the cover of the 31 October 1949 issue of Time magazine.*

¹² SETRIGHT, L.J.K., "Loewy: When styling became industrial design", in Northey, Tom, ed. World of Automobile. London: Orbis, 1974, vol. 11, p.1211.

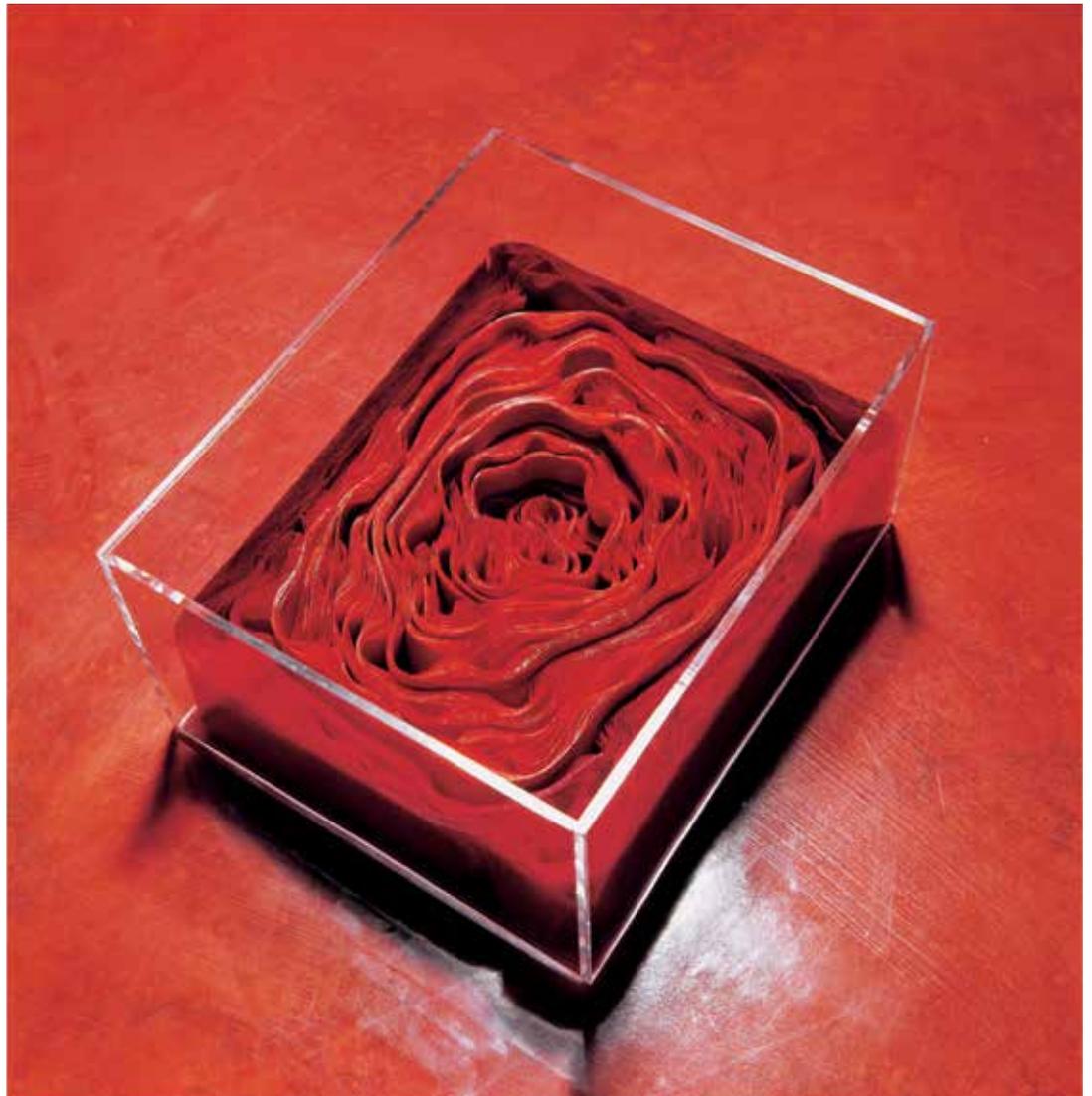
¹² SETRIGHT, L.J.K., "Loewy: When styling became industrial design", in Northey, Tom, ed. World of Automobile. London: Orbis, 1974, vol. 11, p. 1211.

Projeto Sabará-Mangueira

Ninho, 2003

Caixa com embalagens
de pigmentos chineses

25 x 30 x 8 cm



ORIGENS E
DESENVOLVI
MENTO

ORIGINS AND
DEVELOPMENT



George Kornis

Fabio Sá-Earp

Decio Vieira

Sem título, 1950

Guache sobre papel

49,8 x 42 cm

Coleção MAM - RJ

Foto: Pat Kilgore



UM OLHAR DE ECONOMISTAS SOBRE O MERCADO DE ARTE

Trataremos do mercado de arte utilizando conceitos de economia. Com isso, nos diferenciaremos de análises de teor sociológico, como a maioria das que existem.¹ Tentaremos entender como funciona este mercado, focados na constituição e operação da oferta e da demanda de bens e serviços característicos do processo de produção e comercialização.²

Um mercado de arte tem em comum com os demais mercados o fato de ele ser uma relação econômica entre produtores (artistas) e compradores (museus, colecionadores individuais e compradores de obras de arte para decoração), geralmente entremeada por comerciantes (galerias, escritórios de arte, marchands autônomos, leiloeiros e financiadores) e complementada por um elenco de prestadores de serviços (sejam consultores, sejam profissionais de apoio – moldureiros, montadores, transportadores).

1. Por exemplo, Durand (1989), Bracher (2000), Bueno (2005) e Miceli (2003).

2. Ainda que reconhecendo que existem problemas cruciais para a análise sociológica, como o conceito de sistema de artes, estes estarão ausentes de nossa avaliação.

AN ECONOMIST'S EYE FOR THE ART MARKET

Our aim here is to use concepts taken from economics to analyze the art market. In this respect, this study differs from the sociological approach taken by most previous analyses.¹ We shall attempt to show how this market works by focusing on the composition and functioning of the supply and demand of goods and services that characterize production and marketing process.²

In common with other markets, an art market shares the fact of its being an economic relationship between producers (artists) and buyers (museums, individual collectors and people who buy works of art for decorative purposes), usually intermediated by traders (galleries, art offices, independent dealers, auctioneers and financiers), supplemented by other service providers (such as consultants, or those providing supporting services – frame makers, exhibition fitters, transporters).

1. For examples, see Durand (1989) Bracher (2000), Bueno (2005) and Miceli (2003).

2. While admitting that there are crucial problems for a sociological analysis, such as the 'art system' concept, the latter will be absent from this analysis.

O que tal mercado tem de específico são três características. A primeira é a necessidade de uma instância de legitimação do produto, formada por colecionadores, comerciantes, instituições de ensino, críticos, curadores e mesmo decoradores, bem como de legitimação de lugares para exposição e consagração (salões, exposições). Aqui se destaca o papel estratégico desempenhado pela informação: dado que cada peça é uma obra singular, precisa ser avaliada e validada por um conjunto de especialistas para estabelecer seu valor artístico e seu preço, prestando uma consultoria tanto comercial como estética. A segunda é o fato de que uma mesma pessoa pode ocupar todos os papéis acima descritos: nessa perspectiva, um artista, por exemplo, pode simultaneamente produzir, colecionar, vender e ser um crítico.

Uma característica adicional do mercado de arte, da qual poucos artistas escapam, é a obsolescência dos produtos. As obras contemporâneas perdem aos poucos seu caráter de novidade, tornam-se tradicionais e grande parte delas perdem valor, ao mesmo tempo que novas criações assumem o papel de novidades. Trata-se, nesse sentido, de um mercado que, tal como o de bens industriais, opera por ciclos de produto, que incorporam inovação, consagração, recomposição dos perfis de oferta e demanda, obsolescência, momentos de crise e, finalmente, novos produtos. Grosso modo, pode-se dizer que o período de tempo em que este processo se desenrola mede-se por décadas.

Há dois tipos básicos de compradores individuais de obras de arte: a maior parte é formada por pessoas que as adquirem em pequena quantidade apenas para complementar a decoração de sua residência, enquanto uma minoria é formada por colecionadores, que compram em maior quantidade, de forma regular e seletiva, com algumas operações que podem atingir valores substanciais. Esses dois tipos de compradores, em geral, constituem uma parcela relativamente pequena daquelas pessoas de alto poder aquisitivo que consomem a maior parte dos bens e serviços de luxo – as pessoas que os bancos chamam de HNWI (*high-net-worth individuals*) –, aquelas que possuem um patrimônio aplicável de, pelo menos, um milhão de dólares.³

Todo colecionador possui peças que saíram do foco de sua coleção, as quais precisam ser vendidas tanto por razões de espaço quanto para levantar recursos para novas compras. Quem desempenha um papel essencial nesse processo são os comerciantes que operam no mercado secundário dando liquidez às obras de que os proprietários querem se desfazer e localizando possíveis vendedores de peças que possam complementar uma coleção. Reclamações fre-

In relation to this market specifically, there are three characteristics to be discussed. One is its need for an instance charged with legitimating its products, comprising collectors, dealers, educational institutions, critics, curators and even decorators. Legitimacy is also required for venues or locations showing works and bestowing recognition (salons, exhibitions). Particularly noteworthy, in this respect, is the strategic role of information: since each piece is a unique work, it has to be valued and validated by an ensemble of specialists who will determine artistic value and sale price, providing both business and aesthetic advisory services. The second characteristic is the fact that one and the same person may perform all the above roles: so an artist, to take just one example, may produce, collect, and sell art at the same time as being an art critic.

Another feature of the art market that very few artists are able to avoid is that their products tend to become obsolete. Contemporary works gradually lose their novelty appeal and become traditional. In most cases, prices will fall as new creative works emerge to take over the “novelty item” role. In this respect, demand for art – as well as for manufactured products – is governed by product cycles that incorporate innovation, acclaim and recognition, reconstitution of supply and demand profiles, obsolescence, periods of crises, and finally new products emerging. In general, this process may take some time and perhaps be measured in decades.

There are two basic types of individuals that buy works of art: most are people who acquire them in small quantities merely to add to their interior decoration, while a minority consists of collectors who regularly and selectively buy larger quantities that involve substantial sums in some cases. Generally speaking, these two types of buyers account for a relatively small portion of the high-purchasing power segment that consumes most luxury goods and services. Banks call them HNWIs (high-net-worth individuals), which means they hold sufficient wealth to invest a million USD or more.³

Every collector holds pieces that are no longer part of their focus, or that they need to sell to make room for others, or to fund new purchases. A key role in this process is played by dealers operating on the secondary market ensuring liquidity for owners wanting to sell a piece or hunting down a certain piece that somebody wants to fill a gap in their collection. Many complain of dealers being “avaricious”,⁴ which misses the point: dealers have information that is crucial to the market’s smooth functioning. They may well have considerable amounts of capital tied up in the process of retaining pieces while not knowing if or when they will be able to sell them, thus incurring substantial capital costs.

3. O valor do patrimônio excluídos a moradia principal, veículos, bens duráveis e coleções. Quem gera esses dados são empresas como a Capgemini, a Wharton e o banco Credit Suisse.

3. Wealth for this purpose does not include a main place of residence, vehicles, consumer durables or collections. This type of data is collected by financials such as Capgemini, Wharton or Credit Suisse.

4. For useful references on this issue, see Burnham (2000).

quentes sobre a “ganância” dos marchands⁴ ignoram o fato de que os mesmos detêm informações essenciais para o bom desempenho do mercado, bem como de que imobilizam recursos financeiros consideráveis acumulando peças que, muitas vezes, não sabem quando conseguirão vender, incorrendo em um importante custo de capital.

Em sua esmagadora maioria, as operações de aquisição de uma obra de arte são realizadas durante o tempo livre. Embora operações pela internet possam ser realizadas de qualquer lugar, as operações presenciais que, até o momento, são a imensa maioria, dependem de uma proximidade geográfica que facilite o contato pessoal entre o comprador e o comerciante, bem como entre ambos e a comunidade de validadores. É por tal razão que o mercado de arte de cada cidade apresenta traços em comum com um arranjo produtivo local (APL), formado por pequenas e médias empresas com governança em rede.⁵ Assim, trata-se de uma aglomeração territorial “de agentes econômicos, políticos e sociais que tem foco em um conjunto específico de atividades econômicas e que apresentam vínculo entre si (...) Essas aglomerações possibilitam ganhos de eficiência que os agentes que as compõem não podem atingir individualmente – ou seja, que está presente uma ‘eficiência coletiva’ que confere às organizações uma vantagem competitiva específica.”⁶ Compradores individuais podem estar localizados em algum lugar isolado, mas, nesse caso, não se beneficiarão do convívio com os demais agentes.

Estes compradores de renda mais alta estão concentrados nas metrópoles, por isso, na maioria dos países o mercado de arte está centrado em uma cidade – nos Estados Unidos, em Nova York, na Inglaterra, em Londres, e na França, em Paris.⁷ Nessa cidade-polo se encontra a maior parte dos elementos formadores do APL: as principais escolas formadoras de artistas, as principais coleções privadas, os principais museus, as mais importantes casas de leilão e galerias, as maiores coleções privadas, os críticos de maior destaque, entre outros elementos. Em alguns países, como Espanha e Itália, existem duas cidades cujos APLs de arte têm aproximadamente a mesma importância – Madri e Barcelona, Roma e Milão.

The vast majority of people that buy a work of art do so during their free time. If you are closing a deal on the internet, you can do it from anywhere, but the overwhelming majority of art acquisitions involve face-to-face transactions that depend on geographical proximity to facilitate buyer-dealer contacts, and enable both sides to talk to the validator community. Hence, the art market in each city resembles the local productive arrangements (LPAs) set up by small and medium businesses under networked governance.⁵ This is a territorial agglomeration “of economic, political and social agents focusing on a specific set of economic activities and showing ties with one another (...) These agglomerations can provide efficiency gains that the agents comprising them could not achieve individually; in other words, there is a “collective efficiency” that lends these organizations a specific competitive advantage.”⁶ Individual buyers may be located in a remote location, but in this case they will not benefit from interaction with other agents.

These high-income buyers are concentrated in metro regions, so most countries’ art markets are in cities like New York, London or Paris.⁷ Most of the constituent elements of an LPA are found in this city-complex: the leading art schools, top museums, most important auction houses and galleries, largest private collections, most prominent critics, and other component parts. Some countries have two cities with art LPAs of about the same size – Madrid and Barcelona, Rome and Milan.

4. Uma boa referência sobre este tópico está em Burnham (2000).

5. Isto é, sem uma organização hierárquica em torno de uma organização que dê a direção para a ação dos demais (Lastres e Cassiolato, 2003).

6. Erber, Fabio S., 2008, p. 1.

7. Um ditado norte-americano diz que se ganha mais dinheiro sendo o 50º galerista em Nova York do que o primeiro em Minneapolis.

5. An LPA is a non-hierarchical organization situated around an entity that directs the others’ initiatives (Lastres and Cassiolato, 2003).

6. Erber, Fabio S., 2008, p. 1.

7. A gallerist ranked New York’s 50th makes more money than Minneapolis’.

Lygia Pape

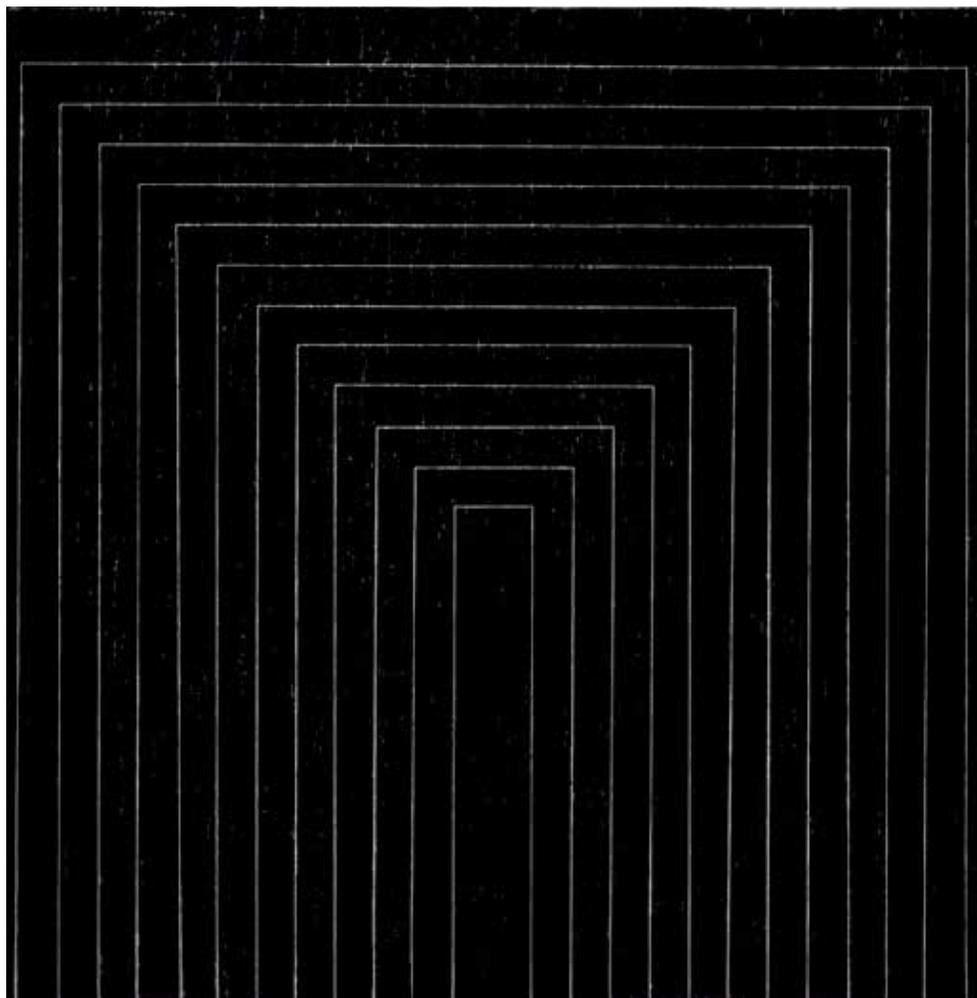
Tecelar, 1956

Xilogravura sobre papel japonês

89,5 x 65 cm

Projeto Lygia Pape

Foto: Paula Pape



MERCADO DE ARTE E SISTEMAS DE IRRIGAÇÃO: UMA ANALOGIA

Atribui-se ao historiador Heródoto de Halicarnasso (circa 450 A.C.) a afirmação de que “o Egito é um dom do Nilo”. O território egípcio é constituído em sua imensa maioria pelo deserto do Saara, originalmente com pouquíssimas terras cultiváveis. Anualmente, a cheia do rio irriga suas margens, especialmente na região do delta. A maior parte dessas águas corre para o mar ou infiltra-se no solo, ficando inacessível ao consumo humano. Ora, um sistema hidráulico é tanto melhor quanto mais água esteja disponível ao longo dos anos. Por isso, desde tempos imemoriais, os egípcios construíram canais de irrigação e cisternas. Mas o sistema só se tornou eficiente depois que foram construídas as grandes barragens, durante o século XIX. Da grande barragem, a água é levada para pequenas barragens, das quais escorre para cisternas, de onde é cuidadosamente distribuída por canais de irrigação. Foi com a montagem de tal sistema que o Egito transformou-se no maior produtor mundial de algodão no final do século XIX, superando os Estados Unidos.

Um mercado de arte é tão melhor quanto mais obras de arte estejam disponíveis ao longo dos anos. O fluxo de novas obras é equivalente à enchente anual do Nilo, sendo que boa parte delas não é retida, perdendo-se para sempre. O papel das grandes barragens é desempenhado pelos museus, que retêm os grandes volumes de obras. As pequenas barragens são equivalentes às coleções particulares, e as cisternas, aos compradores de umas poucas peças para decoração. O problema da coleção particular é que, quando seu proprietário morre, se divorcia ou tem que pagar dívidas, seu acervo vai a leilão e assim toma o lugar que seria ocupado pelas novas obras, que se perdem. A saúde de um mercado de arte é calibrada pela existência dos museus, assim como a saúde de um sistema de irrigação é calibrada pelas grandes barragens. Museus podem até vender algumas obras, mas usam os recursos para comprar outras.

ART MARKET AND IRRIGATION SYSTEMS: AN ANALOGY

The historian Herodotus of Halicarnassus (c. 450 BC) is said to have described Egypt as “a gift from the Nile”. Egypt’s surface area mostly consists of the Sahara desert and originally it had very small areas suitable for cultivation. The river floods its banks every year, especially in its delta region. Most of this water flows into the sea or seeps into the soil, thus becoming unfit for human consumption. However, the more water is available over the years, the better a hydraulic system becomes. So, Egyptians have been building irrigation channels and water tanks since time immemorial. But the system only became efficacious when large dams were built in the 19th century. Water from big dams is channeled to smaller ones, then into tanks where it is carefully distributed through irrigation channels. By building up this system, Egypt overtook the United States as the world’s largest cotton growing country in the late 19th century.

The more works of art available over the years, the better an art market becomes. The flow of new works is equivalent to the Nile flooding its banks every year – many new works are not retained but lost forever. The role of large dams is played by museums holding large volumes of works. Small dams correspond to private collections, and water tanks to buyers picking up a few pieces for decorative purposes. The problem with a private collection is that when its owner dies, divorces or has to pay off debt, his collection is auctioned off and it takes a place that could have been there for new works, which are then lost. An art market’s state of health is rated by the existence of museums just as the health of an irrigation system is judged by big dams. Museums may even sell off some of their works, but they will use the proceeds to buy others.



Franz Weissmann

Coluna Neoconcreta 1, 1958

Ferro

140 x 55 cm

Foto: Wilton Montenegro

Um mercado de arte nacional é um conjunto hierarquizado de mercados locais, cada qual constituído no seio de um APL: no caso brasileiro, essa hierarquia estrutura-se em um centro e duas periferias, uma mais avançada, a outra atrasada.⁸ No centro, encontramos o APL mais sólido, composto pelos mais importantes artistas, marchands, colecionadores, museus. Uma periferia avançada tem um APL frágil, mas que tem possibilidade de crescer ao longo das próximas décadas, se surgirem condições favoráveis. Na periferia atrasada, o APL praticamente ainda tem que constituir-se. Ao longo do século XX, nosso mercado esteve centrado no Rio de Janeiro e em São Paulo. Até 1960 houve uma hegemonia carioca, mas, a partir de então, a hegemonia paulistana foi crescente e talvez irreversível. A periferia avançada compreende Belo Horizonte e Porto Alegre (pode-se discutir se o Rio de Janeiro já integra essa categoria), a periferia atrasada são as demais grandes cidades brasileiras.⁹

O mercado brasileiro cresceu – ainda que ciclicamente – ao longo do século XX. De início muito restrito, aos poucos o número de compradores aumentou e se especializou, fornecendo um impulso de demanda sobre o aparecimento dos demais agentes ao longo de três momentos bastante distintos. Desde a época do Império até os anos 1960, tivemos um mercado genérico de bens de luxo, no qual operavam galerias ecléticas que trabalhavam com antiguidades, móveis ou diversos outros produtos que não as obras de arte. Havia poucos leilões, igualmente ecléticos, predominando a venda de espólios familiares, com a presença esporádica de leilões beneficentes. A partir dos anos 1960, assistimos ao aparecimento de uma geração de galerias especializadas em arte moderna e contemporânea aproveitando o crescimento do mercado consumidor. Nessa época, tivemos uma maior densidade de leilões de acervos de galerias e de outros intermediários em paralelo a leilões judiciais (espólios e falências de pessoas jurídicas e físicas) incluindo leilões beneficentes e leilões de arrecadação de fundos de campanhas políticas. A partir do final do século XX, encontramos as *brand galleries* globais, que pretendem atuar no mercado brasileiro e no mercado internacional tendo como objetivo maior consolidar a carreira de seus artistas. Assistimos, desde então, a uma explosão nos leilões de obras de arte com uma reduzida presença de leilões de espólios familiares. Os leilões judiciais, filantrópicos e de mobilização política diminuíram e a grande novidade foi a proliferação dos leilões eletrônicos, que têm a vantagem de eliminar distâncias, favorecendo a difusão do consumo de obras de arte por todo o território nacional.

A nationwide art market is a hierarchical set of local markets, each constituted within an LPA: in Brazil, this hierarchy takes the form of one center and two peripheries, one of them more advanced, the other more backward.⁸ In the center, we find the strongest LPA, which comprises the leading artists, dealers, collectors, and museums. An advanced periphery has a fragile LPA but shows potential to grow over the coming decades, if favorable conditions arise. In the backward periphery, the LPA practically has yet to come together. Throughout the 20th century, the Brazilian market was centered in Rio de Janeiro and São Paulo. Rio was hegemonic until 1960, then São Paulo grew much faster and its domination is now perhaps irreversible. The advanced periphery comprises Belo Horizonte and Porto Alegre (arguably Rio de Janeiro has by now joined this category), and other major Brazilian cities make up the backward periphery.⁹

The Brazilian market was growing – although cyclically – throughout the 20th century. An initially small number of buyers gradually increased and became more specialized as growing demand provided a boost for other agents to emerge in the course of three quite distinct periods. From the Brazilian Empire period through the 1960's, there was a generic luxury goods market in which galleries eclectically traded in antiques, furniture or several products excepting works of art. The few auctions held were eclectic affairs predominantly selling family estates with charity auctions also held sporadically. Starting in the 1960's, a new generation of galleries emerged to specialize in modern and contemporary art on the strength of a growing consumer market. At that time, there were more gallery collections being auctioned off as pieces put up for sale by other intermediaries through court ordered auction sales (estates and bankruptcies of individuals and corporate entities) including charity and others that were used as fundraisers for political parties' campaigns. By the late 20th century, we find global brand galleries planning to do business in Brazil market and in the international market too, with the main aim of consolidating their artists' careers. Since then, there has been an explosive growth in the number of auctions of artworks, but fewer family estates have been offered at auction sales. There are now fewer auctions arising from court orders, philanthropic efforts or political fundraisers. The big news has been proliferating electronic auctions that enjoy the advantage of avoiding the need to travel long distances and they have encouraged the spread of nationwide artwork consumption.

8. Ver Sá-Earp e Kornis (2012).

9. Colocando em números: estima-se que cerca de 60% das vendas sejam realizadas em São Paulo, 20% no Rio, 6% em Porto Alegre, 6% em Belo Horizonte, 2% em Fortaleza, 2% em Salvador, 2% em Recife, 1,5% em Vitória, 1% nas demais cidades. In: Sá-Earp, Fabio; Kornis, George, 2012.

8. See Sá-Earp and Kornis (2012).

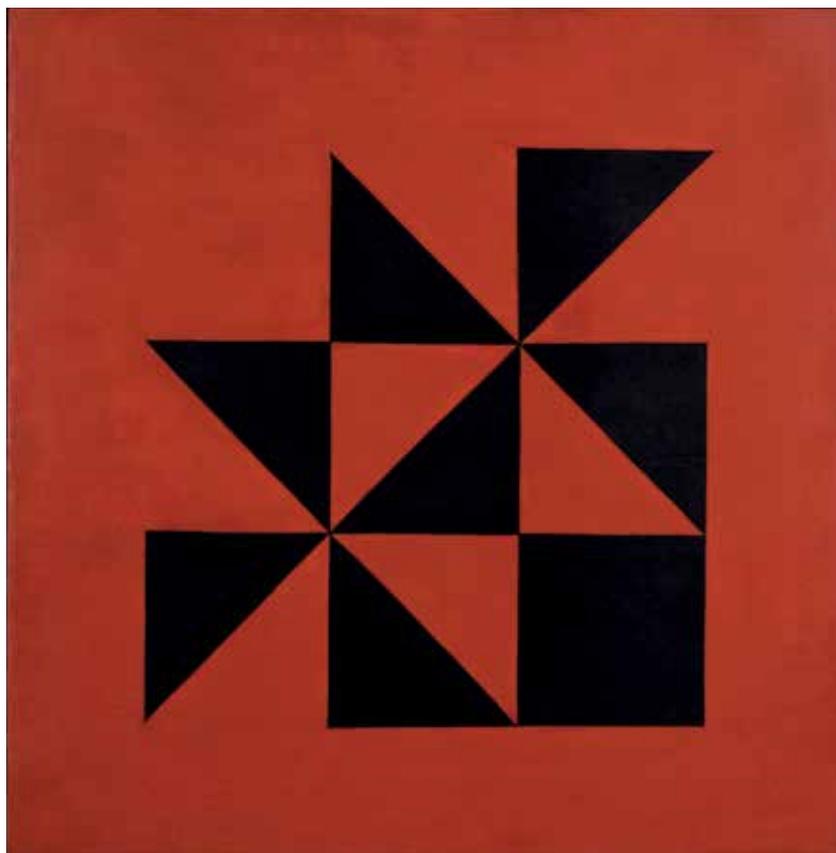
9. By the numbers: an estimated 60% of sales are made in São Paulo, 20% in Rio, 6% in Porto Alegre, 6% in Belo Horizonte, 2% in Fortaleza, 2% in Salvador, 2% in Recife, 1.5% in Victoria, and 1% in other cities. In: Sá-Earp, Fabio; Kornis, George, 2012.

O MERCADO GENÉRICO DE BENS DE LUXO (ANTES DE 1945)

O consumo de arte não é uma prioridade das elites no Brasil de hoje e ainda menos o era na primeira metade do século XX. Mesmo na capital da República, o arranjo produtivo local de artes era bastante acanhado; havia pouquíssimos centros de formação de artistas de caráter moderno, quase nenhum museu, raros espaços expositivos, escassos pontos de encontro para discussão do tema, poucos consumidores de obras de arte como objeto de decoração e ainda menos colecionadores. Uma parte substancial das obras de

GENERIC LUXURY-GOODS MARKET (PRE-1945)

The elite sections of Brazilian society do not prioritize art consumption today, much less in the first half of the 20th century. Even in the nation's capital, the local productive arrangement was rather stunted; there were very few places of modern art education programs, almost no museums, very few exhibition spaces or meeting places for art-related discussions, very small numbers of consumers of artworks as decorative objects, and even fewer collectors. A large part of works of art found in Brazil had been



Aluísio Carvão

Composição geométrica, 1959

Óleo sobre tela

75 x 75,5 cm

Coleção particular

Foto: Pat Kilgore

Franz Weissmann

Amassados, 1965

Chapa de alumínio martelada
sobre estrutura de aglomerado

61,2 x 91 x 7 cm

Coleção particular

Foto: Pat Kilgore



arte existentes no país foram trazidas da Europa nas viagens periódicas realizadas pelos membros da elite econômica ou importadas em quantidades mínimas pelas casas comerciais.¹⁰

O mercado relevante estava situado no Rio de Janeiro, então com uma população três vezes maior do que a de São Paulo: a capital era o lugar onde a maior parte dos ricos do país fixara residência, primária ou secundária. Na economia agroexportadora da época, a preocupação estatal com a cultura foi limitada à criação de instituições na capital federal – a criação do Teatro Municipal e a manutenção da Escola Nacional de Belas Artes (fundada no começo do século XIX pelo Príncipe Regente D. João de Bragança, futuro D. João VI). O mercado de arte estava voltado para obras acadêmicas, nacionais ou importadas. Pouquíssimos artistas viviam de seu trabalho, e as raras operações de venda eram realizadas, geralmente, nos próprios ateliês dos artistas. Inexistiam galerias especializadas, sendo o comércio de obras de arte uma atividade acessória ao comércio de molduras, tintas, telas e outros materiais de arte ou parte do comércio realizado em lojas de móveis, livrarias, antiquários e estúdios fotográficos.¹¹ Uma das poucas lojas que mereceu registro é a Galeria Rembrandt, de Jorge de Souza Freitas, fundada em 1902 e mais tarde rebatizada como Galeria Jorge. Além de comercializar obras de arte, ela era também um centro de convívio entre pessoas interessadas no tema. Essa galeria instituiu em 1917 um prêmio a ser outorgado na Escola Nacional de Belas Artes, abriu filial em São Paulo e fechou suas portas na década de 1940.

Esse mercado atrofiado era o contraponto de um país de renda muito baixa e extremamente concentrada, com uma classe média urbana muito reduzida e pouco escolarizada. Havia poucas ações culturais, ainda que pudessem atrair um público de milhares de visitantes, como as exposições gerais, promovidas pela Escola Nacional de Belas Artes (que viram seu público reduzir-se dramaticamente depois da difusão do cinematógrafo como entretenimento popular, no início do século XX). A Semana de Arte Moderna de 1922 teve importância simbólica pelo pioneirismo, mas com pouquíssimos resultados em termos de criação de um mercado para as novas obras: artistas geralmente amadores vendiam diretamente para uns poucos colecionadores, com um número muito pequeno de transações.

A situação começou a mudar a partir da crise mundial de 1929 e da Revolução de 1930. A forte queda na renda dos exportadores redu-

imported in small quantities by trading companies, or brought back from Europe when members of the economic elite returned from their regular visits.¹⁰

The key market was Rio de Janeiro, which at the time had three times more inhabitants than São Paulo: Rio was where most wealthy Brazilians established their primary or secondary residences. Brazil's economy exported agricultural produce and state intervention in culture was limited to founding institutions in the federal capital – such as its municipal theater – or funding the upkeep of a school of fine arts, Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), that had been founded in the early 19th century by Prince Regent D. João de Bragança, later crowned D. João VI). The art market turned on academic painters' works, of local origin or imported. Very few artists could make a living from their work and the few works purchased were usually sold in the studios of the artists themselves. There were no specialized galleries. Trading works of art was an ancillary activity for stores that sold frames, paint, canvases and other art supplies. In some cases, art works were part of the trade plied by furniture stores, bookstores, antique shops or photographers' studios.¹¹ One of the few outlets worthy of note was Galeria Rembrandt, founded by Jorge de Souza Freitas in 1902, later renamed Galeria Jorge. In addition to selling works of art, its social occasions were open to anyone interested in art. This gallery offered a prize to be awarded at ENBA in 1917 and opened a branch in São Paulo, but was then closed in the 1940's.

Weak demand for art was the counterpoint of a country in which income was very low but highly concentrated, and very small urban middle class had reached a relatively low educational level. There were few cultural activities, although those that were held drew visitors in their thousands, such as the 'general exhibitions' organized by ENBA (its visitor numbers showed a drastic fall when cinema took over mass entertainment in the early 20th century). The 1922 Week of Modern Art was of symbolic importance for its avant-garde role, but there were very few results in terms of creating a market for new works: most artists were amateurs selling directly to a few collectors, and there were very few transactions.

The situation began to change with the 1929 crisis worldwide and the '1930 revolution' in Brazil. Exporters saw a steep decline in their income, which meant fewer trips to Europe. Brazil's government started rationing foreign currency, since its scarcity hindered importers, and went on to favor goods manufactured locally over

10. As referências sobre o período são Durand (1989), Fioravante (2001), Knauss (s/d), Miceli (2003) e Morais (1996).

11. Ainda que tal cenário surpreenda diante da atual proliferação de um comércio especializado, esta parece ter sido uma característica do início do século XX: o mais importante marchand do mundo, Joseph Duveen, responsável pela formação das grandes coleções dos *robber barons* norte-americanos, operava indistintamente com obras de arte e antiguidades. Duveen, James Henry, s/d.

10. References for the period may be found in Durand (1989), Fioravante (2001), Knauss (n/d), Miceli (2003) and Morais (1996).

11. Although that scenario strikes as odd, given the current proliferation of trade specializing in art works, it was apparently a generalized feature of the early 20th century: the world's top art dealer, Joseph Duveen, the man behind the huge collections built by America's robber barons, made little or no distinction between trading artworks and dealing in antiques. Duveen, James Henry, n/d.

Amilcar de Castro

Sem Título, anos 1980

Aço SAC 41

74 x 115 x 2,5 cm

Foto: Everton Ballardin



ziu as viagens à Europa. O governo começou a racionar as escassas divisas externas e, diante da dificuldade para importar, o Brasil ingressou no que foi, posteriormente, denominado de processo de substituição de importações de produtos industriais. Nesse momento, ocorreu uma tímida valorização dos artistas instalados no Brasil –, boa parte deles estrangeiros – tendo então lugar uma discreta substituição de importações de obras de arte.

Ao mesmo tempo, empreendeu-se, desde o início dos anos 1930, um intenso esforço para construção de um aparelho de Estado moderno no país. Esse movimento associou-se às ideias autoritárias que vingavam na Europa, à luz do fracasso das economias de inspiração liberal na Grande Depressão e do fracasso paralelo das democracias liberais em conseguir dar sustentação a governos capazes de intervir no quadro da crise mundial. Um dos traços dessa influência ocorreu na arquitetura, com o centro da capital federal sendo invadido pela arquitetura triunfalista de inspiração mussoliniana, como os prédios dos ministérios do Trabalho, da Fazenda e da Guerra.

Essa vigorosa mudança política, social e econômica não poderia deixar de ter repercussões no campo das artes visuais. Já em 1931, o jovem diretor da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), o arquiteto Lucio Costa, promoveu uma exposição que trazia os modernistas à capital da República (o Salão dos Tenentes, ou Salão Revolucionário).¹² Essa exposição gerou uma forte reação contrária, a ponto de Lucio Costa ser obrigado a pedir demissão algum tempo depois. No mesmo ano, um grupo de alunos da ENBA encontrou espaço no porão daquela escola para procurar uma formação alternativa. Eles constituíram o Núcleo Bernardelli, que funcionou até 1942 e do qual foram expoentes Giuseppe Pancetti e Milton Dacosta. Movimento até certo ponto semelhante, ainda que desligado de uma instituição escolar, teve lugar na capital paulista.¹³

Alguns salões foram importantes na São Paulo do final dos anos 1930. Entre 1937 e 1939 foram realizados os três Salões de Maio, com os modernistas tradicionais,¹⁴ e a partir de 1938 começaram os salões do Grupo Seibi, ligado à colônia japonesa.¹⁵ Em reação a

imports (economists later labeled it ‘import substitution’ policy). Along with the above came a tentative upswing in opportunities for artists in Brazil – most of whom were foreigners – since ‘import substitution’ policy was being discreetly applied to works of art too.

Meanwhile, from the early 1930’s onwards, an all-out effort was made to build a modern state apparatus in Brazil. This development was associated with authoritarian ideas then surging in Europe after the economies based on liberal ideas failed during the Great Depression with the concomitant failure of liberal democracies to support governments capable of intervening more energetically in the context of worldwide crisis. One aspect of this influence was seen in architecture when Rio (federal capital at the time) was invaded by triumphalist architecture such as the buildings of the ministries of Labor, Finance and War, all inspired by the feats of Mussolini’s regime.

This powerful process of political, social and economic change could not fail to affect the visual arts too. In 1931, Lucio Costa, a young architect who had been appointed director of ENBA in Rio, organized an exhibition referred to as the ‘Lieutenants’ Salon’ or ‘Revolutionary Salon’, with the aim of introducing Rio to a number of Modernist artists.¹² It prompted such a strong reaction that Lucio Costa was forced to resign a while later. In the same year, a group of ENBA students took over a space in the art school’s basement to run an alternative program named Núcleo Bernardelli, led jointly by Giuseppe Pancetti and Milton Dacosta, which remained active until 1942. Another movement took place in São Paulo that resembled the latter to some extent but bore no relation to any art school.¹³

There were a few important art salons held in the late-1930’s São Paulo. Three ‘May Salons’ held from 1937 to 1939 featured traditional modernists.¹⁴ In 1938, members of the Japanese community started to hold salons under the name Grupo Seibi.¹⁵ In response to these salons, a collective called Família Artística Paulista was organized on the basis that the time had come to revive renaissance and romantic traditions, since 20th-century aesthetic movements had accomplished their historic mission. This group held exhibitions in São Paulo and Rio de Janeiro from 1937 through 1939.¹⁶

12. Entre outros menos conhecidos, lá estavam “Lasar Segall, Antonio Gomide, Anita Malfatti, Aldo Bonadei, Ismael Nery, Candido Portinari, Cícero Dias, Flavio de Carvalho, Helios Seelinger.” Silva, s/d, p. 84.

13. “A partir de 1932, em São Paulo, artistas e intelectuais começaram a procurar formas de associação, que primeiro gozavam de muito curta duração, como a Sociedade Pró-Arte Moderna (SPAM) e o Clube dos Artistas Modernos (CAM). Em meados da década, um grupo de origem proletária ficou conhecido como o Grupo Santa Helena, por causa do local em que se situavam seus ateliês, um prédio decrepito no centro da cidade. Não seguiam escolas nem teorias, quase todos eram autodidatas, mas em pouco tempo ganhavam o suficiente para viver de seu trabalho. Nenhum membro tinha pertencido aos dois grupos antes mencionados o que, sem dúvida, se explica pelas diferentes origens sociais. Os integrantes do Santa Helena praticavam tipos de figurativismo e expressionismo que os aproximavam da chamada Escola de Paris. Não eram apreciados pelos acadêmicos, já que não seguiam suas orientações; ao passo que os modernistas ‘tradicionais’ os encaravam com desdém, como seguidores de um realismo tardio e sem talento. Todavia, alguns nomes sedimentaram-se definitivamente, caso de Clóvis Graciano, Aldo Bonadei, Fulvio Pennacchi e Alfredo Volpi.” Silva, s/d, p. 84.

14. A figura de maior destaque foi Flavio de Carvalho, ao lado de Portinari, Segall, Cícero Dias, Guignard, Gomide, Brecheret e Valdemar da Costa.

15. Na época, os nomes mais importantes eram Flavio Shiró e Tadashi Kamigadai. Depois surgiram Tomie Ohtake, Manabu Mabe e Tikashi Fukushima, entre outros.

12. The lesser known artists included “Lasar Segall, Antonio Gomide, Anita Malfatti, Aldo Bonadei, Ismael Nery, Candido Portinari, Cícero Dias, Flavio de Carvalho and Helios Seelinger.” Silva, n/d, p. 84.

13. “In 1932, in São Paulo, artists and intellectuals started looking for ways of organizing collectives, which were initially very short lived, such as Sociedade Pró-Arte Moderna (local acronym SPAM standing for ‘pro-modern art society’, or Clube dos Artistas Modernos, CAM, meaning ‘modern artists club’). In the mid-1930’s, a number of artists of proletarian origin set up the Santa Helena group named for a decrepit downtown building that housed their studios. They followed no school or theory and almost all were self-taught artists, but soon they were earning enough to make a living from art. None of its members had belonged to either of the abovementioned groups, doubtless due to their different social origins. The figurative art and expressionism practiced by Santa Helena members were somewhat similar those of the so-called School of Paris. Academic painters were not appreciative of their work - it was not on the same lines as their own; while ‘traditional’ modernists regarded them with disdain as untalented followers of outdated realism. However, the few that did attain definitive recognition included Clóvis Graciano, Aldo Bonadei, Fulvio Pennacchi and Alfredo Volpi.” Silva, n/d, p. 84.

14. The most outstanding artist among them was Flavio de Carvalho, along with Portinari, Segall, Cícero Dias, Guignard, Gomide, Brecheret, and Valdemar da Costa.

15. The leading artists of the period were Flavio Shiró and Tadashi Kamigadai, later to be followed by Tomie Ohtake, Manabu Mabe and Tikashi Fukushima, among others.

16. Artists included Volpi, Malfatti, Graciano, Mario Zanini, Rossi Osir, Bruno Giorgi and Carlos Scliar.

esses salões apareceu a Família Artística Paulista, que considerava que os movimentos estéticos do século XX já tinham cumprido sua missão histórica, sendo chegado o momento de resgatar a tradição de renascentistas e românticos. Esse grupo realizou exposições em São Paulo e Rio de Janeiro entre 1937 e 1939.¹⁶

Ainda nos anos 1930, o Estado brasileiro deu um importante impulso à legitimação dos até então marginalizados modernistas, durante a gestão de Gustavo Capanema no recém-criado Ministério da Educação e Saúde. Esse processo articulou a arquitetura e as artes plásticas modernistas, sendo seu ícone o prédio hoje denominado Palácio Capanema, no centro do Rio de Janeiro, com os murais de Portinari.¹⁷ Capanema era partidário de um Estado forte e sua relação com os intelectuais (geralmente opositores do Estado Novo varguista) era plena de conflitos, mediados por seu chefe de gabinete, Carlos Drummond de Andrade, e por seus amigos Manuel Bandeira e Rodrigo Melo Franco.

A relação dos intelectuais modernistas com os políticos mineiros não se esgota aí. Na década seguinte, o então prefeito de Belo Horizonte, Juscelino Kubitschek, levou o Modernismo àquela que foi uma das pedras de toque do projeto do político, a urbanização da Pampulha, com a arquitetura de Niemeyer, os jardins de Burle Marx, a obra muralística de Portinari e as esculturas de Zamoiski, Ceschiatti e José Alves Pedrosa – num prenúncio do que mais tarde seria reunido em Brasília. Além dessa iniciativa, JK patrocinou a “semaninha de arte moderna” de 1944, que levou artistas e escritores sediados no Rio de Janeiro e em São Paulo para conhecerem a Pampulha. Essa “semaninha” teve um grande impacto sobre a intelectualidade mineira, resultando em debate entre conservadores e “modernos”.¹⁸ O apoio oficial resultou em importante impulso para a legitimação do Modernismo, ainda que, inicialmente, não tenha resultado na constituição de coleções expressivas. O escândalo pode ter atraído a atenção do público, mas pouco resultado apresentou pelo lado da comercialização de obras de arte.

In the 1930's too, when Gustavo Capanema took over the newly created Ministry of Education and Health, Brazil's government provided major support for an initiative aimed at legitimizing the previously sidelined modernists. This process articulated architecture and the modernist arts, and its icon was Portinari's mural in a building in downtown Rio de Janeiro now named Palácio Capanema.¹⁷ In government, Gustavo Capanema supported a 'strong state' ideology that ensured hostile relations with intellectuals (most of whom opposed the Vargas government known as the 'New State') that were mediated by his chief of staff Carlos Drummond de Andrade and friends Manuel Bandeira and Rodrigo Melo Franco.

But there was more to the relationship between modernist intellectuals and politicians from the state of Minas Gerais. In the 1940's, Belo Horizonte's mayor Juscelino Kubitschek brought a modernist contribution to the Pampulha urbanization built as one of the touchstones for his political project, with Niemeyer's architecture, the gardens of Burle Marx, mural work by Portinari, and the sculptures of Zamoiski, Ceschiatti and José Alves Pedrosa - thus foreshadowing the group that was later reunited to work on Brasília. In addition to this initiative, JK sponsored the "mini week of modern art" of 1944, for which artists and writers from Rio de Janeiro and São Paulo were taken to see Pampulha. This event had a major impact on the intelligentsia from Minas Gerais and gave rise to discussions between conservatives and "moderns".¹⁸ Official support added major momentum to modernism's bid for legitimacy, although initially there were few acquisitions made for collections. The scandal may have attracted public attention, but there was not much to show for it in terms of artworks actually being sold.

16. Afé usaram Volpi, Malfatti, Graciano, Mario Zanini, Rossi Osir, Bruno Giorgi e Carlos Scliar.

17. Afonso Costa nos chamou a atenção para o fato de este ter sido o primeiro arranha-céu de arquitetura moderna construído no mundo, sendo o segundo o prédio da ONU, em Nova York.

18. “A exposição de artes plásticas provocou celeuma no catolicismo enraizado da intelectualidade. Provincianos tradicionalistas chegaram a ponto de retalhar telas modernistas à gilete. Belo Horizonte ficou atordoada com a arte de Tarsila do Amaral, Iberê Camargo, Di Cavalcanti, Milton Dacosta, Anita Malfatti, Pancetti, Portinari, Santa Rosa, Lasar Segall, Alfredo Volpi e outros. Do Rio, desembarcaram Jorge Amado, José Lins do Rego, Samuel Wainer e Millôr Fernandes. De São Paulo, Sérgio Milliet, Paulo Emilio Salles Gomes, Caio Prado Jr. e o turbulento Oswald.” Bonjunga, Cláudio, 2001, p. 157.

17. Afonso Costa has pointed out that it was the world's first modern-architecture skyscraper, followed by the UN building in New York.

18. “The visual arts exhibition provoked the ire of the intelligentsia, given their ingrained Catholicism. Provincial traditionalists went to the extreme of slashing modernist paintings with razors. Belo Horizonte was stunned by the art of Tarsila do Amaral, Iberê Camargo, Di Cavalcanti, Milton Dacosta, Anita Malfatti, Pancetti, Portinari, Santa Rosa, Lasar Segall, Alfredo Volpi, and others. Visitors from Rio included Jorge Amado, José Lins do Rego, Samuel Wainer, and Millôr Fernandes. From São Paulo came Sérgio Milliet, Paulo Emilio Salles Gomes, Caio Prado Jr. and the agitator Oswald.” Bonjunga, Cláudio, 2001, p. 157.

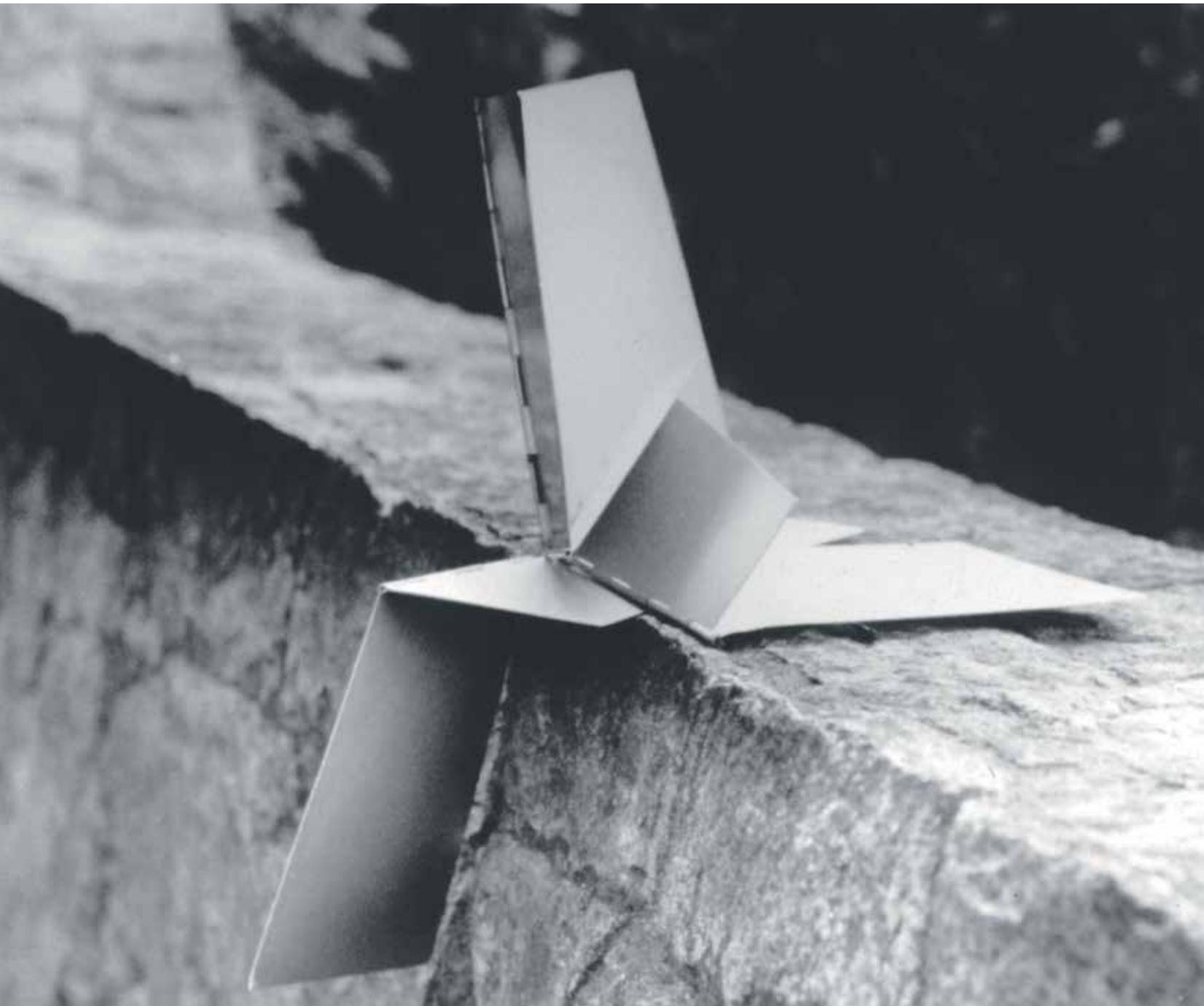
Lygia Clark

Bicho, 1960

Agradecimento Associação Cultural

"O Mundo de Lygia Clark"

Fotógrafo desconhecido



Lygia Clark

Obra Mole, 1964

Agradecimento Associação Cultural

"O Mundo de Lygia Clark"

Foto: Guy Brett



Ao mesmo tempo, nos anos 1930-40, foram criados órgãos de fomento às atividades culturais, como o Instituto Nacional do Livro e o Instituto Nacional do Cinema. No mesmo período, os museus receberam apoios relativamente importantes. O Museu de Arte da Bahia, fundado à época de D. João VI, só recebeu um grande impulso na década de 1930. Diversos museus foram criados: em 1934, o Museu Histórico da Cidade do Rio de Janeiro; em 1938, o Museu da Inconfidência, em Ouro Preto; em 1941, o Museu Antonio Parreiras, em Niterói; em 1943, o Museu de Arte Sacra de São Paulo e o Museu Casa Pedro Américo, em Areia, Paraíba; em 1945, o Museu Imperial, em Petrópolis. Nenhum desses museus dedicava-se à arte moderna; esta só encontrou espaço a partir da iniciativa privada no final dos anos 1940.

In the same 1930-40 period, government-backed agencies were set up to foster cultural activities – in particular, the ‘national institutes’ named for books and the cinema. Museums too enjoyed relatively substantial support. Museu de Arte da Bahia (Bahia Art Museum) was founded during the reign of D. João VI but did not get much traction until the 1930’s. Several new museums were founded: 1934 – Museu Histórico da Cidade do Rio de Janeiro (Historical Museum of the City of Rio de Janeiro); 1938 – Museu da Inconfidência (a museum celebrating 18th-century independence activists in Ouro Preto); 1941 – Museu Antonio Parreiras in Niterói; 1943 – Museu de Arte Sacra de São Paulo and Museu Casa Pedro Américo in Areia, state of Paraíba; 1945 – Museu Imperial, in Petrópolis. None of these museums were devoted to modern art, which got no space until the late 1940’s when the private sector stepped in.



Decio Vieira

Sem título, s/ data

Têmpera sobre aglomerado

40 x 31,2 cm

Coleção MAR / Fundo Z

Foto: Pat Kilgore

OS PRIMEIROS PASSOS PARA A FORMAÇÃO DO MERCADO (1945-1965)

Um dos traços que caracteriza o período seguinte é a chegada de um grupo de imigrantes, entre os quais vinha um reduzido número de marchands e colecionadores. O outro é um importante reforço institucional, com a ampliação dos espaços expositivos, bem como a atuação decisiva de um mecenato privado, com a fundação de três museus de arte moderna – um deles no Rio de Janeiro e dois em São Paulo – e com a criação da Bienal de São Paulo. Nesse caldo de cultura foi aumentando o interesse pelas artes em geral, sobretudo, pelo abstracionismo, e se ampliando o número de especialistas capazes de orientar potenciais compradores leigos.

Os estrangeiros que chegaram ao país trouxeram, acima de tudo, informações acerca do que acontecia no mundo das artes plásticas na Europa, mundo esse do qual os brasileiros estavam praticamente afastados desde os anos 1920.¹⁹ O espaço expositivo cresceu no Rio de Janeiro e em São Paulo. No Rio, o Instituto dos Arquitetos do Brasil, fundado em 1944, passou a sediar exposições, como a de Joaquim Tenreiro, e surgiram as galerias Askanazy e Tenreiro, esta última conjugada a uma loja de móveis modernos. Já em São Paulo, apareceram a galeria da livraria Brasiliense e as galerias Domus, Ipiranga, Benedetti e Itapetininga.

Os passos seguintes foram, de fato, dados pelo mecenato privado. No final de 1945, chega ao fim a ditadura do Estado Novo e tem início um governo eleito democraticamente, que adota um discurso liberal, ainda que formado por tradicionais membros da elite política varguista. O Brasil estava em um momento raro de sua história, pois durante a Segunda Guerra Mundial havia se tornado credor do resto do mundo, não mais precisando racionar divisas e, portanto, podendo importar sem restrições – vivemos, por um breve momento, aquilo que se denominou uma “euforia de divisas”. Essa foi uma oportunidade única para a importação de obras de arte, já que, simultânea à nossa capacidade importadora, uma grande quantidade de colecionadores arruinados de toda a Europa abarrotou o mercado com peças de suas coleções, tentando sobreviver e recomendar a vida em um continente que tentava reconstruir-se.

A ideologia liberal ascendeu em todo mundo no pós-guerra. A vitória dos aliados havia retirado legitimidade dos estados totalitários e, por tabela, de suas ações públicas de promoção da cultura. O modelo norte-americano de mecenato privado ascendeu ao mesmo tempo em que o eixo dinâmico do sistema mundial, tanto do ponto de vista político

FIRST STEPS TAKEN TO SET UP THE MARKET (1945-1965)

One of the features of the next period was the arrival of a group of immigrants, among them a few dealers and collectors. The other was a major institution-building effort: more exhibiting spaces; a decisive role for private patronage; three new modern art museums – one in Rio de Janeiro and two in São Paulo; and the first São Paulo Biennial. In this culture cauldron, interest in the arts in general, particularly abstract art was growing fast. There were more specialists capable of providing expert advice for laypersons as potential buyers.

Foreigners brought news of what was happening in the art world in Europe, from which Brazilians had been practically absent since the 1920's.¹⁹ More space for exhibitions was added in Rio de Janeiro and São Paulo. In Rio, the Institute of Architects of Brazil, founded in 1944, began to host exhibitions such as Joaquim Tenreiro's, followed by the opening of the galleries Askanazy and Tenreiro, the latter in connection with a modern furniture store. In São Paulo, the new galleries included the Brasiliense bookstore, Domus, Ipiranga, Benedetti and Itapetininga.

After that, it was up to private-sector patronage to make the next move. By the end of 1945, the exhausted dictatorship known as Estado Novo [new state] made way for a democratically elected government that used liberal discourse despite its consisting of members of the traditional pro-Vargas political elite. Brazil had reached an unusually decisive stage in its history. In the course of World War II, it had become a creditor to the rest of the world and no longer needed to ration foreign currency. Imports were not restricted and for a brief period the economy enjoyed what was called “currency euphoria.” This situation posed a unique opportunity to import works of art. Just as we acquired the wherewithal to import, hordes of impoverished collectors from all over Europe swamped the market with pieces from their collections in an attempt to ensure survival and start over as the old continent struggled to rebuild and regain its past glory.

The post-war period heralded the ascent of liberal ideology all over the world. The Allied victory had undermined the legitimacy of the totalitarian states so their top-down approach to fostering culture lost ground too. North America's private patronage model flourished while the dynamic axis of the world system politically and economically migrated away from the Old World of Europe to put

19. Entre estes encontrava-se o casal Bardi e nomes como Jean Boghici e Franco Terranova.

19. Among them were the Bardis and people such as Jean Boghici and Franco Terranova.

como do econômico, abandonava a velha Europa e se implantava nos Estados Unidos. Em paralelo, o centro do mercado mundial de arte deslocou-se de Paris para Nova York. Esse processo não poderia deixar de ter profundas consequências no Brasil.

Em 1948, foi inaugurado o MAM do Rio de Janeiro, por um grupo de empresários que tinha à frente Raymundo Ottoni de Castro Maya. O MAM-RJ, tal como seu congêneres paulistano, buscava inspiração no modelo do MoMA de Nova York. Assim, preocupava-se em ser, além de ponto de encontro, um polo de difusão de conhecimento artístico voltado para a formação tanto do artista como do público, do crítico e do colecionador. Mas a então capital federal estava condenada a perder importância nessa mesma época.

De fato, já no ano anterior, a liderança do processo de criação de novas instituições foi dada pela elite ilustrada de São Paulo, com a criação simultânea do MASP e do MAM-SP. A fundação do MASP foi um processo único: além dos preços de obras de arte moderna europeia estarem muito baixos como resultado da Segunda Guerra Mundial, o levantamento de recursos foi feito de forma pouco usual pelo patrocinador do projeto, Assis Chateaubriand, tendo à frente Pietro Maria Bardi.²⁰

O MAM-SP foi criado por um grupo de empresários liderado pelo empresário Francisco Matarazzo Sobrinho, ou Ciccillo Matarazzo, cuja esposa, Yolanda Penteado, era uma colecionadora e patronesse das artes. Nos primeiros tempos, o MAM-SP e o MASP ficavam no mesmo prédio. Além de promover as artes visuais, o MAM-SP também era um centro de debates efervescente, incluindo palestras de intelectuais como Jean Paul Sartre e Simone de Beauvoir. Segundo o depoimento de Gerard Loeb,²¹ o “museu do Ciccillo” era um centro de encontro de artistas e intelectuais, ao qual todos iam ao final das tardes, quando mais não fosse para se reunirem no seu bar. Assim, esse museu desempenhava o papel clássico de ponto de encontro, socialização, discussão e troca de informações tão fundamentais nos arranjos produtivos locais.²²

A dificuldade de importação de obras começou com a restrição na venda de divisas instituída a partir de 1948, contornada pelo MASP devido ao tráfico de influência promovido por Chateaubriand, bem como a possibilidade de transferir dívidas inadimplentes para bancos públicos, o que não podia ser igualado por Ciccillo. Seu acervo teria necessariamente que ser mais pobre. Essa é, juntamente com a influência de Rockefeller, uma das explicações para o MAM-SP ser,

down new roots in the United States. In this same period, the hub of the world's art market was moving from Paris to New York as part of a process that was sure to have far-reaching effects in Brazil.

In 1948, a new modern art museum for Rio de Janeiro (MAM-RJ) was inaugurated on the initiative of a group of entrepreneurs led by Raymundo Ottoni de Castro Maya. Like its twin in São Paulo, MAM-RJ looked to New York's MoMA in search of inspiration. In addition to providing a meeting point for the art world, its mission was to act as a hub spreading artistic knowledge while educating from artists and members of the general public to critics and collectors. At that time, however, despite its still being the nation's federal capital, Rio had been sentenced to decline in relative terms.

In the previous year, 1947, São Paulo's enlightened elite had taken the lead in the process of building new institutions by founding MASP and MAM-SP at the same time. A unique process led to the new MASP: Europe's modern art works were fetching very low prices in the aftermath of World War 2. Furthermore, the MASP fundraising campaign saw very unusual tactics deployed by the project's sponsor Assis Chateaubriand and its point person Pietro Maria Bardi.²⁰

MAM-SP was founded by a group of businessmen headed by the entrepreneur Francisco Matarazzo Sobrinho, aka Ciccillo, whose wife, Yolanda Penteado, was a collector and patron of the arts. In the early days, MAM-SP and MASP shared the same building. MAM-SP not only promoted the visual arts but also acted as a center of effervescent discussion, including speeches from intellectuals as Jean Paul Sartre and Simone de Beauvoir. In the words of Gerard Loeb,²¹ “Ciccillo's museum” was a meeting place for artists and intellectuals who would be found there in the evenings, if only for a get-together at its bar. So this museum took up the classic role of meeting place, venue for socializing, discussing and swapping vital news concerning new developments for local productive arrangements.²²

Obstacles for those wishing to import artworks started with restricted sales of foreign currency introduced in 1948, for which MASP found a work-around based on influence peddling by Chateaubriand and an ability to transfer non-performing debt to public-sector banks that could not be matched by Ciccillo, whose collection was bound to be the poorer for it. This, together with Rockefeller's influence, was one of the reasons for MAM-SP being an institution based on a modern, multidisciplinary perspective from the outset. Its field of action would not be restricted to the visual arts, but also

20. Chateaubriand usava sua rede de mídia para pressionar potenciais doadores, indo desde a ameaça de denúncias escandalosas sobre os recalitrantes à bajulação ostensiva dos doadores. Para detalhes ver Moraes (1994).

21. Entrevista resumida. In: Sá-Earp, Fabio; Kornis, George, 2010.

22. Sobre o papel essencial destes pontos de encontro informais para o desenvolvimento das atividades criativas ver Florida, Richard, 2003.

20. Chateaubriand used his media network to bring pressure to bear as potential donors, subjecting them to all sorts of threats of scandalous reports involving the recalitrant to blatantly flattering donors. For details, see Moraes (1994).

21. Interview summarized. In: Sá-Earp, Fabio; Kornis, George, 2010.

22. On the key role of these informal meetings in developing creative activities, see Florida, Richard, 2003.



Lygia Clark

Superfície Modulada, 1955/57

Agradecimento Associação Cultural

"O Mundo de Lygia Clark"

Foto: Sergio Guerini

desde a sua origem, uma instituição orientada para uma perspectiva moderna e multidisciplinar. Sua ação não se restringiria ao campo das artes visuais, atuando também nos campos da música, da literatura, do teatro, do cinema e das artes aplicadas. Destacaram-se na cena cultural desse momento as iniciativas de Cicillo na criação do Teatro Brasileiro de Comédia, da Companhia Cinematográfica Vera Cruz e, especialmente, da Bienal de São Paulo.

Este se constituiu em um empreendimento verdadeiramente revolucionário. Desde 1948, a Bienal de Veneza havia decidido concentrar-se na arte moderna e contemporânea. O movimento liderado por Cicillo pretendeu dar um passo crucial para a integração do Brasil ao mercado internacional de artes visuais, promovendo não apenas a arte moderna como igualmente o abstracionismo. O impacto sobre o Brasil foi imediato: ainda em 1951, juntamente com a primeira Bienal paulistana, foi inaugurado no Rio de Janeiro um Salão Nacional orientado exclusivamente para a arte moderna.

Um ano decisivo foi 1953, quando a segunda Bienal, organizada por Mário Pedrosa, trouxe ao Brasil o que havia de mais expressivo na arte moderna mundial, com salas dedicadas a artistas como Mondrian e Picasso (na qual estava exposta *Guernica*, em uma das pouquíssimas viagens empreendidas pela obra). Segundo o marchand Afonso Costa, essa foi a mais importante exposição já feita no mundo. No mesmo ano, foram realizados dois outros eventos no Rio de Janeiro: a I Exposição Nacional de Arte Abstrata, no Hotel Quitandinha, em Petrópolis,²³ e a mostra de artistas concretos argentinos, no MAM-RJ. Desta última, originaram-se as polêmicas estéticas envolvendo concretos, neoconcretos e tachistas que agitaram o cenário brasileiro pelo restante da década. A crítica especializada ganhava destaque na imprensa, substituindo jornalistas sem formação específica por intelectuais do calibre de Clarival do Prado Valladares, Ferreira Gullar, Mário Pedrosa e Jaime Maurício.²⁴

Ambos os movimentos contribuíram para a formação de um público culto, ainda que numericamente reduzido, capaz de admirar a produção contemporânea e, eventualmente, comprá-la, caso dispusesse de recursos. Assim, a Bienal contribuiu para definir um padrão do que se reconhecia como arte no país. No entanto, o impacto sobre o mercado demorou bastante até se fazer sentir. Segundo Gerard Loeb,²⁵ naquela época, a única coleção de modernos em São Paulo era a de Yolanda Penteado. Mesmo coleções de arte acadêmica eram raras.

took music, literature, theater, cinema and applied arts. Highlights on the cultural scene at that time included Cicillo's initiative of opening a new theater, Teatro Brasileiro de Comédia, the Vera Cruz film studios, and above all the first São Paulo Biennial – a truly revolutionary development. Since 1948, the Venice Biennale had decided to focus on modern and contemporary art. The movement led by Cicillo planned to take a crucial step for Brazil to join the international visual arts market promoting not only modern art but abstract work too. The impact on Brazil was immediate: by the end of 1951, along with the first São Paulo Biennial, Rio de Janeiro had a new salon solely for modern art, Salão Nacional.

A decisive point was reached in 1953, when the second Biennial was organized by Mário Pedrosa, who brought the world's most significant modern art to Brazil and set aside rooms for artists such as Mondrian and Picasso (in which the Guernica was shown on one of the few journeys it was ever allowed to make). According to dealer Afonso Costa, it was the most important exhibition ever held, anywhere in the world. In the same year, there were two other events in Rio de Janeiro: the First National Abstract Art Exhibition at Hotel Quitandinha, in Petrópolis,²³ and an exhibition of Argentinian concrete artists at MAM-RJ. The latter gave rise to aesthetic controversies involving Concrete, neo-Concrete and Tachist trends that shook the Brazilian art scene for the rest of the 1950's. As art critics gained more space in the press, journalists lacking specific art background were replaced by intellectuals of the standing of Clarival do Prado Valladares, Ferreira Gullar, Mário Pedrosa, and Jaime Maurício.²⁴

Both movements helped educate and cultivate art lovers who, while few in numbers, were able to admire contemporary work and possibly buy pieces if they had the means to do so. So, the Biennial helped to set a standard and decide which pieces would be recognized as art in Brazil. However, it took a long time for all these developments to work their way into the market. To quote Gerard Loeb again,²⁵ at the time, the only modern art collection in São Paulo was Yolanda Penteado's. Even academic art collections were rare.

Interest in Brazilian art in general was growing quickly during the JK government in the second half of the 1950's. The nation's culture was rocked by building Brasília, which associated the modernist aesthetics with the industrialization campaign. There can be no overstating the legitimizing role of the new federal capital in the breakaway from the academic aesthetics that had prevailed in Brazilian culture at the time. Moreover, the "50 years in 5" slogan

23. Onde foram premiados Lygia Clark e Décio Vieira.

24. A referência aqui é Moraes, Frederico, 1996, 2003.

25. Sá-Earp, Fabio; Kornis, George, 2010.

23. Where Lygia Clark and Décio Vieira won awards.

24. A key reference here is Moraes, Frederico, 1996, 2003.

25. Sá-Earp, Fabio; Kornis, George, 2010.

O interesse pelas artes brasileiras em geral aumentou muito na segunda metade dos anos 1950, durante o governo JK. A cultura brasileira foi sacudida pela construção de Brasília, que associava a estética moderna ao esforço de industrialização do país. Nunca será demasiado destacar o papel legitimador que a nova capital federal desempenhou para o rompimento com uma estética acadêmica então dominante na cultura brasileira. Mais ainda, o clima de “50 anos em 5” gerou um grande otimismo no campo dos produtores de cultura, que se refletiu no campo da música (com a Bossa Nova), do cinema (com o Cinema Novo) e das artes visuais (com o Concretismo, o Neoconcretismo e outras manifestações expressivas no campo da abstração geométrica e informal).

No entanto, ainda que tenha aumentado o interesse pela arte contemporânea, o mercado não crescia. As vendas, tanto no Rio como em São Paulo, continuaram praticamente restritas a obras acadêmicas, com umas poucas brechas para modernos e contemporâneos com finalidades decorativas. Havia umas poucas galerias no Rio e em São Paulo, nenhuma exclusivamente voltada para artes visuais. Esses empreendimentos combinavam móveis, antiguidades, quadros e esculturas – estes últimos mais como objetos decorativos.

O efetivo nascimento de um mercado foi função de ritos de passagem semelhantes nas duas maiores cidades do país por meio de leilões beneficentes. No MAM do Rio de Janeiro, em 1959, foi realizado um leilão em prol das vítimas da inundação causada pelo rompimento do Açude de Orós, no Ceará. Alguns artistas venderam bem, o que mostrou que finalmente começava a existir mercado para uma estética modernista. Assim, criaram-se as condições para a primeira galeria exclusivamente de arte do Rio, a Bonino, logo seguida pela Relevo e pela Petite Galerie (em sua segunda fase). Em 1962, a Petite Galerie realizou um leilão de sucesso no Copacabana Palace, em um evento de gala que incluiu jantar, apresentação de patronesses e cenas de filantropia explícita por pessoas da então chamada alta sociedade.

Em São Paulo tivemos, em 1963, o leilão para arrecadação de fundos para o hospital Albert Einstein, promovido pela colônia judaica da cidade. Aqui, fica patente a importância de imigrantes europeus para as compras de arte moderna e contemporânea.²⁶ A partir desse evento, os organizadores do leilão, Giuseppe Baccaro (sócio do Bardi na Galeria Mirante das Artes) e Benjamin Steiner (antiquário e marchand), passaram a dedicar-se profissionalmente ao comércio de arte. Baccaro e Steiner começaram a organizar leilões. Um elemento que alavancou o negócio foram as críticas favoráveis publicadas nos principais jornais, sobretudo, por parte de Arnaldo Pedroso D’Horta.

promising fast growth generated great optimism among producers of culture, which was reflected in music (bossa nova), cinema (Cinema Novo), and visual arts (Concretism, neo-Concretism and other significant forms of expression in the field of geometric and informal abstraction).

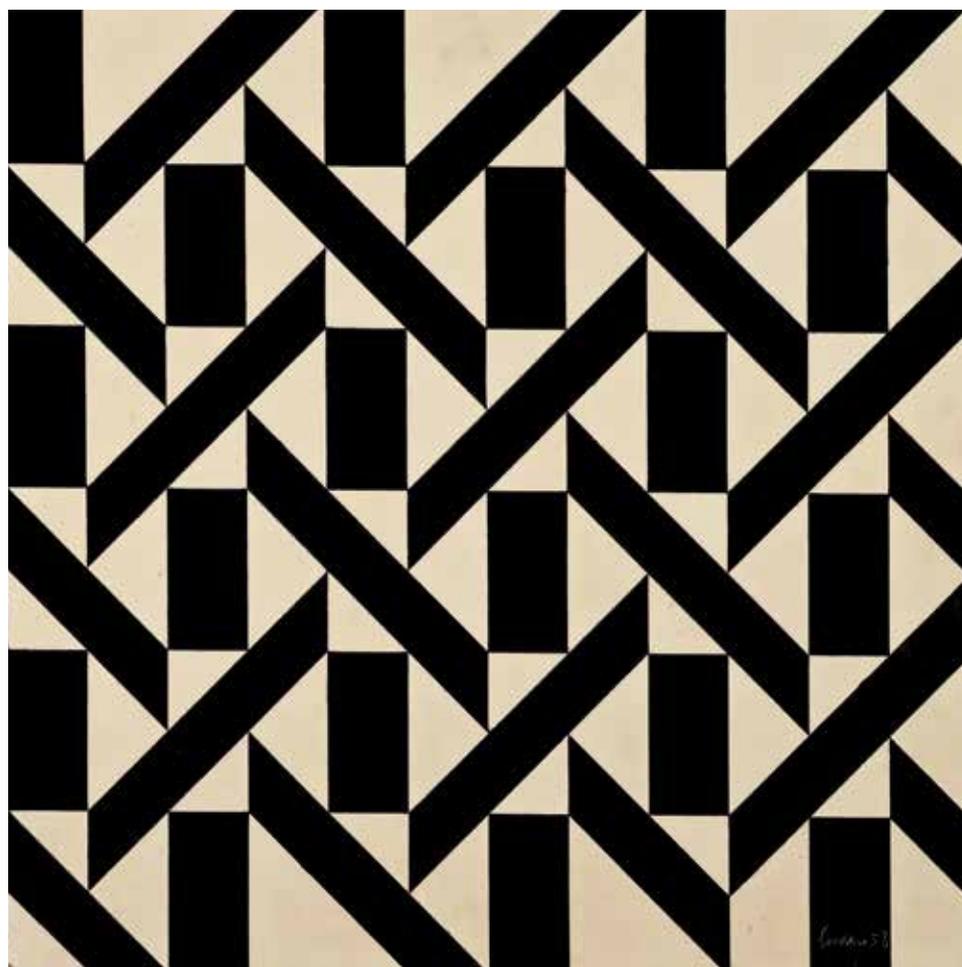
However, although there was much more interest in contemporary art, the market itself was not growing. Sales in Rio and in São Paulo were still virtually restricted to academic works, excepting a few modern and contemporary pieces bought for decorative purposes. There were a few galleries in Rio and São Paulo but none exclusively focusing visual arts. These ventures combined furniture, antiques, paintings and sculptures - the latter more as decorative objects.

When a real market emerged, it was the outcome of similar rites of passage in Brazil’s two largest cities involving charity auctions. At MAM in Rio de Janeiro in 1959, an auction was held to help victims of the flooding caused by the rupture of the Or s dam in Ceará. Some artists sold well, thus indicating that a market for a modernist aesthetics was finally beginning to emerge. That created the conditions for Bonino, Rio’s first gallery exclusively for art, soon to be followed by Relevo and Petite Galerie (in its second period). In 1962, Petite Galerie held a successful auction at Copacabana Palace with a gala event that included dinner, presentations of patrons, and so-called high-society staging scenes of explicit philanthropy.

In São Paulo, a fundraising auction for Albert Einstein Hospital was sponsored by the city’s Jewish community in 1963, highlighting the importance of European immigrants for the purchase of modern and contemporary art.²⁶ In the wake of this event, the auction’s organizers, Giuseppe Baccaro (Bardi’s business partner for Galeria Mirante das Artes) and Benjamin Steiner (antique dealer), took to trading art on a professional basis. Baccaro and Steiner started organizing auctions. Their business got some leverage from favorable reviews published in major newspapers, especially by Arnaldo Pedroso D’Horta.

26. Alguns dos principais compradores, segundo relatado por Rosa Steiner, tinham como sobrenomes Feffer, Gupfer, Pilegi, Nemirowsky, Goldfarb, Ortenblat, etc.

26. Some of the main buyers, as reported by Rosa Steiner, boasted the surnames Feffer, Gupfer, Pilegi, Nemirowsky, Goldfarb, Ortenblat, etc.



Waldemar Cordeiro

Sem título, 1958

Esmalte sobre aglomerado

51 x 51 cm

Coleção Hecilda e Sérgio Fadel

Foto: Jaime Acioli

Geraldo de Barros

Indeterminante Ótica de duas Formas Iguais, 1953

Laminado plástico sobre madeira

62 x 62 cm

Coleção particular

Cortesia Luciana Brito Galeria



Judith Lauand

Sem título, 1955

Óleo sobre eucatex

40 x 40 cm



A CONSTITUIÇÃO DO MERCADO ESPECIALIZADO EM OBRAS DE ARTE (1965-1985)

O surgimento de uma nova ditadura, em 1964, implicou no afastamento de grande parte das lideranças políticas civis e no cerceamento da liberdade de expressão e organização. Mas, em um ponto, foi mantida a trajetória anterior: na prioridade concedida ao crescimento econômico liderado pela atividade do setor público. A prioridade ao crescimento aparece com maior clareza no período que vai de 1967 a 1973, quando assistimos ao “milagre econômico brasileiro”, durante o qual a economia cresceu as mais elevadas cifras da história, acima de 10% ao ano, e atingiu-se o pleno emprego. Considerando o período de 1964 a 1980, o crescimento médio anual do PIB foi de 7,8% e o da renda per capita de 5,1%, marcas jamais iguais.

Uma das características do “milagre” foi a expansão da construção civil, fruto tanto do crescimento da renda quanto, sobretudo, do crédito imobiliário supervisionado pelo Banco Nacional da Habitação. Outra característica foi a concentração da renda, que favoreceu mais do que proporcionalmente os proprietários de ativos e os portadores de diplomas de cursos superiores, principalmente profissionais liberais e funcionários das empresas estatais.²⁷ Com isso, criaram-se novas moradias para os ricos e a classe média alta, com amplas salas que abriam espaço para obras de arte.

Aproveitando esses tempos de afluência, ocorreu um movimento no mercado editorial visando à popularização de obras, até então restritas à cultura erudita, em amplos segmentos da classe média. Revistas como *Veja* e *Realidade* atingiram centenas de milhares de famílias, ampliando seus horizontes culturais. A venda de coleções em fascículos em bancas de jornal tornou-se uma verdadeira mania no país, como já tinha ocorrido nos Estados Unidos e na Europa na década anterior. Tivemos, entre muitas outras, a coleção *Os Pensadores*, com diversas tiragens de volumes bem cuidados de autores que iam de Aristóteles a Keynes; diversas coleções de romances clássicos; e, acima de tudo, *Gênios da Pintura* e *O Mundo dos Museus*. Essas coleções tiveram grande importância ao alargarem o universo simbólico de segmentos de uma classe média que, ainda que sufocados pela censura sobre a imprensa e o audiovisual, queriam ter acesso a um aprimoramento de seu consumo cultural.

Outro fenômeno importante para o aumento do número de compradores de arte foi o boom das bolsas de valores entre 1970 e 1971.

27. Para maiores informações acerca do período ver Sá-Earp, Fabio; Prado, Luiz Carlos, 2003.

A NEW MARKET SPECIALIZING IN WORKS OF ART (1965-1985)

The coming to power of a new dictatorship in 1964 led to the removal of most civilian political leaders and restricted freedom of expression and association. But there was one policy that continued on the same lines: the priority afforded economic growth led by public-sector activity. Fast growth as a priority emerged more clearly in the period from 1967 to 1973, as we saw the “economic miracle”, during which the economy grew faster than ever before at 10% a year and full employment was reached. Taking the 1964-1980 period as a whole, average annual GDP growth was 7.8% while per-capita income grew at 5.1% – those sorts of numbers have never been matched ever since.

A feature of the “miracle” was a boom in large-scale civil engineering and construction work driven by higher incomes and homebuyer finance supervised by a government-backed housing bank. Another aspect was concentration of wealth, which more than proportionally favored asset owners and holders of higher education degrees, particularly independent professionals and employees of state-owned companies.²⁷ As a result, the rich and upper middle class got new housing with large living rooms making more space for art works.

*To tap into the new times of affluence, there was a trend in publishing to take works previously confined to high culture and popularize them for broader segments of the middle class. Magazines such as *Veja* and *Realidade* reached hundreds of thousands of families and broadened their cultural horizons. Signature collections were sold at newsstands and they became all the rage in Brazil, just as they had done in the United States and Europe in the previous decade. Several print runs came out of a collection of books on world famous Thinkers with well-made volumes on authors ranging from Aristotle to Keynes; several collections of classic novels; and above all *Geniuses of Painting* and *The Museum Realm*. These collections were of great importance in broadening the symbolic universe of segments of a middle class that was eager for more access to enhanced cultural consumption despite being stifled by censorship of the press and audiovisual media.*

*Another important phenomenon driving art sales was the 1970-1971 stock market boom, which may have been the biggest bull market in Brazil after the famed *Encilhamento* (Harnessing) of 1890-1893. It was widely reported in the press and attracted legions of new investors. As ever, stock market gains were partly spent on sumptu-*

27. For more details of the period, see Sá-Earp, Fabio; Prado, Luiz Carlos, 2003.

Esse talvez tenha sido o momento no qual se constituiu o mais importante movimento altista ocorrido no Brasil desde o famoso Enchilamento, de 1890-1893; ele foi fartamente noticiado na imprensa e atraiu uma legião de novos investidores. Como sempre ocorre, parte dos ganhos bursáteis foi encaminhada para compras suntuárias passíveis de serem exibidas aos amigos. Tais fenômenos permitiram o surgimento de paixões e interesses que acabaram criando novos colecionadores.

O aumento do número de leilões deu liquidez ao mercado, facilitando a mudança de posição dos proprietários ao mesmo tempo em que atraía novos investidores. Os compradores dos leilões eram financiados por alguns bancos (garantidos pelo instituto da alienação fiduciária, que dava a obra como garantia do crédito), como o Banco do Estado da Guanabara e o Banco de Crédito Nacional, e mesmo os marchands sem tal suporte bancário geralmente recebiam pelo menos três cheques pré-datados em cada venda.

Os leilões foram popularizados com a criação da Bolsa de Arte do Rio de Janeiro, em 1971, tendo como um dos sócios o empresário José Carvalho,²⁸ que também se associou à Petite Galerie. Nos primeiros anos, os leilões da Bolsa foram deficitários, sendo financiados pelas vendas decorrentes das exposições. Os leilões em São Paulo foram dinamizados pela presença da Collectio, galeria que promovia leilões e que protagonizou, em sequência, a ascensão e posterior desmoralização desse tipo de negócio.²⁹ Os leilões guardavam uma forte semelhança com o mecanismo de bolsa de valores, atraindo investidores acostumados à adrenalina presente em todo tipo de pregão.

Segundo depoimentos de diversos entrevistados,³⁰ os primeiros colecionadores de arte contemporânea eram, fundamentalmente, profissionais liberais, com destaque para advogados, médicos e psicanalistas. Os ricos, em sua maioria, compravam para decoração e, assim, suspendiam suas compras quando tinham acabado de decorar as novas moradias. Em paralelo, empresas começaram a formar coleções de obras de arte (como Varig, Vale do Rio Doce, Furnas e Manchete), bem como alguns bancos (Chase Manhattan, Lar Brasileiro, Bozano Simonsen).

Foi igualmente nesse momento privilegiado que surgiu uma nova geração de galerias e marchands independentes. No Rio de Janeiro veio a segunda fase da Petite Galerie e apareceram galerias, como

ous items bought for showing off when friends were around. These phenomena allow passions and interests to emerge that will eventually lead to the rise of new collectors.

The increased number of auctions ensured liquidity for the market and enabled owners to roll over positions while attracting new investors. Auction bidders got loans (secured by liens on the works as guarantees) from some banks, such as the Bank of the State of Guanabara, or the National Credit Bank, and even dealers with no backing from banks would usually accept at least three post-dated checks to close a sale.

Auctions were popularized when the Rio de Janeiro Art Exchange opened in 1971, its members included businessman José Carvalho,²⁸ who was also a partner at Petite Galerie. In the early years, the art exchange's auctions made a loss but it was covered by sales arising from exhibitions. São Paulo's art auctions were energized by the presence of Collectio, a gallery that held auctions and played a leading role not only in the ascent of this type of business but in its subsequent discredit and decline too.²⁹ Auctions bore a close resemblance to stock markets since they drew investors hooked on the adrenaline rush that comes with all those different types of trading sessions.

Several interviewees report³⁰ that many of the early contemporary art collectors were independent professionals, mostly lawyers, doctors and psychoanalysts. The wealthy were mostly buying decorative items, so they would stop buying when they no longer had a new home that needed decorating. At the same time, corporates were starting to build their own art collections (including Varig, Vale do Rio Doce, Furnas and Manchete) as were a few banks (Chase Manhattan, Lar Brasileiro, Bozano Simonsen).

Fittingly for such a special time, a whole new generation of galleries and independent dealers emerged too. In Rio de Janeiro, Petite Galerie had moved into its 'second period' and new galleries such as Ipanema, Saramenha and Acervo were being opened. São Paulo's newcomers to the gallery and art office scene included Luisa Strina, Paulo Kuczynski, Paulo Rodrigues, Regina Boni, Raquel Arnaud, Mônica Filgueiras, Ralph Camargo, etc. Two foundational experiments drove a bull market for local galleries: Arte Global and Gabinete de Artes Gráficas. The former was run by Raquel Arnaud and aimed to broaden and upscale the art-buying public by taking

28. Carvalho era dono da cadeia de lojas Ducal, pioneira no varejo de roupas masculinas a baixo preço. Inicialmente, a Bolsa de Arte tinha 9 sócios incluindo os dois mais importantes colonistas sociais cariocas da época, Ibrahim Sued (do Globo) e Zózimo Barroso do Amaral (do Jornal do Brasil), o que garantia cobertura de mídia aos leilões, apresentados como grandes eventos.

29. Descobriu-se, posteriormente, que o proprietário da Collectio era um vigarista de trajetória internacional, logo em seguida falecido (alguns acreditam que sua morte foi forjada). Ver a respeito Arnaud, Raquel, 2005.

30. Sá-Earp, Fabio; Kornis, George, 2010.

28. Carvalho was the proprietor of Ducal chain stores and had been the first retailer to offer low-cost menswear. Initially, the Art Exchange had 9 members including two of Rio's leading gossip columnists of the period, Ibrahim Sued (of Globo) and Zosima Barroso do Amaral (Jornal do Brasil), which ensured that auctions got the media coverage afforded major events.

29. Collectio's owner was subsequently denounced as an international fraudster and he died shortly afterwards (although some suspect his death was forged). In this respect, see Arnaud, Raquel, 2005.

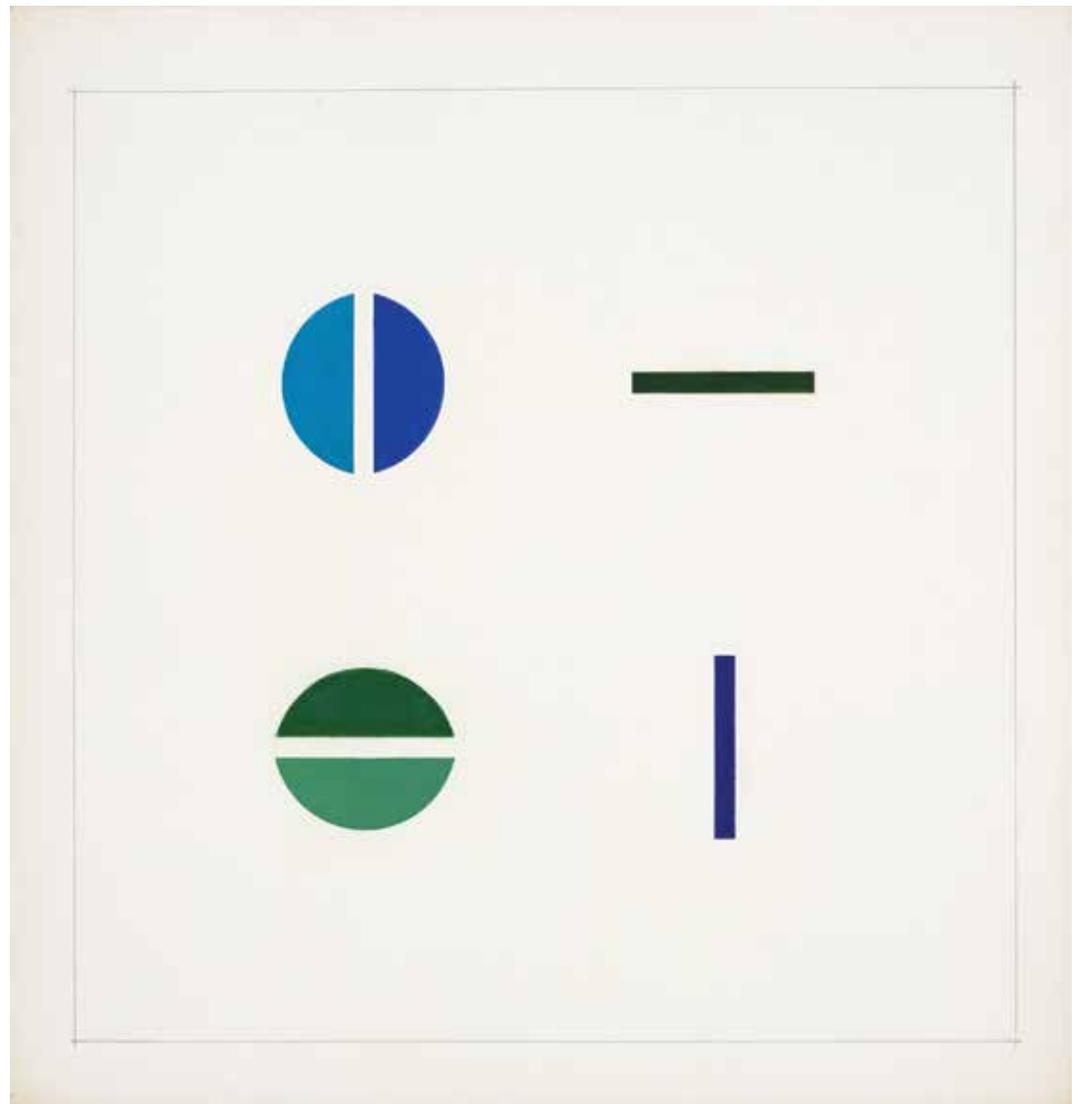
30. Sá-Earp, Fabio; Kornis, George, 2010.

João José Costa

Sem título, 1958

Guache e técnica mista sobre cartão

46 x 46 cm



Antonio Manuel

Repressão Outra Vez, Eis o Salto, 1968

Madeira, corda, tecido e serigrafia

122 x 80 cm

Foto: Romulo Fialdini



Ipanema, Saramenha e Acervo. Em São Paulo apareceram, entre outros, galerias e escritórios de arte de Luisa Strina, Paulo Kuczynski, Paulo Rodrigues, Regina Boni, Raquel Arnaud, Mônica Filgueiras, Ralph Camargo, etc.

Tiveram lugar então duas experiências fundadoras que resultaram na ampliação do mercado paulistano: as galerias Arte Global e o Gabinete de Artes Gráficas. A primeira, operada por Raquel Arnaud, atuou voltada para a ampliação e o aprimoramento do público comprador anunciando na mídia e oferecendo preços acessíveis.³¹ Ao mesmo tempo, o Gabinete de Artes Gráficas, de Mônica Filgueiras e da mesma Rachel Arnaud, lançava gravuras de nomes consagrados e de novos artistas, com obras de alta qualidade e bastante baratas. O Gabinete foi particularmente importante por permitir a entrada no mercado de estudantes universitários que, pela primeira vez, encontravam obras de arte ao alcance de seus bolsos. Alguns iniciaram aí suas coleções (inclusive um dos autores deste estudo). Estes começavam comprando papel e, mais tarde, alguns puderam evoluir para produtos mais caros.

Ainda que diante de um grande crescimento dos negócios durante o milagre econômico, poucas galerias podiam dedicar-se exclusivamente à arte moderna e contemporânea. Benjamin Steiner, por exemplo, dedicava-se a comprar estilos de arte esquecidos pelos compradores (e, portanto, muito baratos) e lançá-los no mercado, reciclados por meio de poderosas campanhas de marketing. Assim, relançou, sucessivamente, objetos de decoração art nouveau, art déco, arte sacra brasileira, arte pré-colombiana e arte africana no mercado paulistano.

O milagre econômico durou de 1967 a 1973, mas a expansão do mercado não acabou e manteve-se ao longo de toda a década de 1970. O crescimento se deu pelo lado da demanda e pelo da oferta. Da ótica da demanda, aumentou a renda da classe média e também seu grau de informação, resultante de viagens internacionais (com visitas a museus e galerias de arte), de acesso à bibliografia internacional e também alguma literatura editada no país. Da ótica da oferta, ocorreu uma ampliação das instituições públicas e privadas orientadas para a difusão e a comercialização de obras de arte estimulando a aquisição de pelo menos algumas peças.

O mercado permaneceu concentrado em duas cidades, Rio e São Paulo, sobretudo nesta última, nas quais já então estavam os mais importantes agentes dos APLs das artes. Como os mercados carioca

media advertising spots and offering affordable prices.³¹ Around the same time, Gabinete de Artes Gráficas, owned by Mônica Filgueiras and Rachel Arnaud (again), started selling prints by recognized and new artists while keeping quality high and prices very low. Gabinete made its name particularly by letting university students come in to browse art works for the first time, who were then able to spot works within reach of their wallets. Among the young people who started their collections at Raquel's was yours truly (or rather one of the undersigned). They would start by buying just paper but some moved on to more expensive products.

Despite doing good business and notching up growth during Brazil's 'economic miracle' period, few galleries were able to focus exclusively on modern and contemporary art. Benjamin Steiner, for example, specialized in spotting styles that had fallen out of favor (and could be picked up for next to nothing). Then he would launch high-powered marketing campaigns to boost demand for these 'recycled' pieces. The same procedure was applied to several genres in quick succession – art nouveau decorative objects, art deco, Brazilian religious pieces, pre-Columbian and African art – all comebacks on the São Paulo market.

The so-called economic miracle lasted from 1967 to 1973, but art sales continued to rise throughout the 1970's with growth on both sides of the market, demand and supply. On the demand side, the middle classes saw their incomes rising, as did their degree of sophistication resulting from more international travel (visiting museums and art galleries), access to international literature, and some published locally too. From the supply angle, there were many more public- and private-sector institutions involved in disseminating and trading art works, thus encouraging people to acquire at least a few pieces.

Demand was still concentrated in Rio de Janeiro and São Paulo, especially the latter, being those cities already home to the activities of leading agents in artistic LPAs. Since Rio and São Paulo were not on speaking terms as far as communicating developments in the art trade was concerned, many dealers successfully detected arbitration opportunities: buying cheap in Rio and selling dear in São Paulo, or vice-versa. As always, information is an essential component in business. Those who are in the know will also be in the money, so a growing squad of art specialists emerged to leverage these opportunities.

31. A Arte Global "(...)" realizou mais de 100 exposições marcadas por difundir as mais inovadoras experiências de arte contemporânea para modificar o perfil do mercado, que flutuava à mercê do gosto duvidoso dos compradores, até então alheios às questões fundamentais da arte. (...) Raquel Arnaud tornou a Galeria Arte Global célebre por produzir gravuras que poderiam ser adquiridas a preços mais acessíveis do que as obras consagradas. Os eventos da galeria eram anunciados pela televisão em horário nobre e as gravuras editadas esgotavam-se com rapidez." Ferreira, José Bento, 2005, p. 90-91.

31. Arte Global "(...)" held over a 100 exhibitions that stood out by featuring the most innovative contemporary art experiments to reshape its profile in the market, with demand fluctuating on the whimsies of would-be buyers' notions of taste - dubious, given their short history of acquaintance with the fundamental questions of art. (...) Raquel Arnaud made the fame of Galeria Arte Global by producing prints that sold at prices well below those of the great art works. The gallery's events were advertised on prime time television and its 'homemade' prints flew off the shelves." Ferreira, José Bento, 2005, p. 90-91.

e paulista não se comunicavam, muitos marchands tiveram sucesso com a prática da arbitragem: compravam obras que eram baratas no Rio para revender a maior preço em São Paulo, e vice-versa. Como sempre, a informação é um elemento essencial nos negócios e quem a detém se beneficia: o corpo de especialistas começou a aumentar aproveitando essas oportunidades.

Ao longo de toda a década de 1970, o mercado de artes visuais continuou crescendo no país. Ele resistiu a crises internacionais, como as duas do petróleo (1973 e 1979) e a crise dos juros de 1980, mas sucumbiu diante dos problemas econômicos enfrentados a partir de 1981. O financiamento do mercado de arte se tornou inviável diante da política econômica de juros altos e, sobretudo, da inflação elevada, crescente e imprevisível. As operações de financiamento eram viáveis na época do Milagre Econômico, porque a taxa de inflação estava estabilizada na faixa dos 22% aos 25% ao ano. Nos anos 1980, quando a inflação ultrapassou a faixa de 25% ao mês, tais operações tornaram-se inviáveis. A alta inflação igualmente inviabilizou o financiamento do mercado imobiliário. O Sistema Financeiro da Habitação sucumbiu diante das ações judiciais de devedores cujas rendas eram reajustadas por índices de preços inferiores àqueles aplicados aos aumentos das prestações da casa própria.

Dessa forma, a alta classe média deixou de ter simultaneamente novas paredes para decorar e o crédito para adquirir obras de arte: o mercado estagnou até que esses problemas fossem resolvidos. Muitas galerias fecharam suas portas, feridas pelo baixo nível de capitalização e/ou pela precariedade da gestão. Poucas galerias conseguiram remar contra essa maré turbulenta: a Thomas Cohn, no Rio de Janeiro, e a Galeria São Paulo, de Regina Boni, são exemplos de empreendimentos que surgiram em um ambiente totalmente desfavorável.

Brazil's visual arts market continued to expand throughout the 1970's, shrugging off international crises, such as the two oil-price hikes (1973 and 1979) and the 1980 interest-rate crisis, but then went on to succumb to the economic problems that haunted the country in the 1980's. Art-market lending and borrowing was shut down by economic policies turning on high interest rates to hold down galloping inflation as prices skyrocketed unpredictably. Credit had been feasible during the 'economic miracle' period, because annual inflation rates had settled down (so to speak!) in the 22-25% range. In the 1980's, however, inflation rates were being quoted as monthly numbers well over 25%, so there were no lenders or borrowers to make the market work. Soaring inflation also put paid to the real-property market and lending for homebuyers. Brazil's state housing finance system came under pressure from borrowers taking legal action because their incomes were inflation "proofed" using certain monthly price indices while monthly repayments on their home loans were rising much faster.

With upper middle class no longer buying so many new homes, there was a lack of new walls to decorate. Borrowing to buy art works was not feasible either, so demand remained stagnant awaiting the day when these problems would be solved. Many galleries were wound up due to the low level of capitalization and/or precarious management. Few were able to stay afloat and swim against this turbulent current: Thomas Cohn in Rio de Janeiro and Regina Boni's Galeria São Paulo were among new projects that emerged in totally inauspicious circumstances.

Antonio Manuel

Frutos do Espaço, 1980/2013

10 esculturas de ferro soldado

220 x 120 cm

Coleção do artista

Foto: Sergio Araujo



Adriana Varejão

O Sonhador, 2006

Óleo sobre tela

170 x 230 cm

Foto: Vicente de Mello



A CONSOLIDAÇÃO DO MERCADO DE ARTE (APÓS 1995)

Com o Plano Real, vieram conjuntamente a queda da inflação e a abertura externa, esta última resultando em maior integração com a economia global pela inserção nas cadeias globais de produção e consumo. A estabilidade de preços viabilizou o renascimento de operações de crédito formais e informais. Um dos instrumentos para o controle da inflação foi a adoção de uma taxa de câmbio fortemente apreciada, como ocorreu de 1994 a 1998 e de 2004 a 2011. O dólar barato facilitou o aumento das viagens internacionais em uma escala jamais alcançada anteriormente. Esse movimento de internacionalização levou os brasileiros a terem um contato muito maior com o que acontecia na Europa e nos Estados Unidos, com repercussão em todos os mercados, inclusive o de obras de arte.

A introdução da Lei Rouanet, no início dos anos 1990, permitiu o uso da renúncia fiscal para o financiamento de atividades culturais, permitindo a chegada de exposições de massa e megaeventos voltados para o mercado global, que deram impulso ao processo de formação de público para as artes visuais. Inúmeras galerias importantes foram fundadas depois da estabilização da moeda.³² Os leilões também voltaram com toda a força; em consequência, também cresceu a demanda por serviços de consultoria, embalagem e transporte.

O início do terceiro milênio assistiu ao fortalecimento das galerias mais ligadas ao circuito internacional de exposições,³³ feiras e leilões de arte. A outra importante novidade foi a volta do crédito imobiliário, criando novos espaços a serem decorados e, portanto, um maior público comprador de obras de arte, do qual saíram novos colecionadores.

As feiras nacionais foram a grande novidade do milênio, com o aparecimento da SPArte, em 2005, e da ArtRio, em 2011. Essas feiras especializadas em artes plásticas vieram a se somar ao tradicional Salão da Hebraica Paulista.³⁴ A capacidade de concentrar, em um

32. Apenas dentre as integrantes da Associação Brasileira de Arte Contemporânea (ABACT), foram fundadas neste período as galerias Amparo 60, Celma Albuquerque, Lemos de Sá, Luciana Brito, Marília Razuk, Sílvia Cintra + Box 4, Ybakatu, Gentil Carioca, Anita Schwartz, Artur Fidalgo, Berenice Arvani, Choque Cultural, Eduardo Fernandes, Emma Thomas, Estação, Fortes Vilaça, Galeria da Gávea, Inox, Laura Marsiaj, Leme, Mercedes Viegas, Murilo Castro, Oscar Cruz, Progetti, Vermelho, Virgílio, Athena Contemporânea, Baró, Central, Jaqueline Martins, Logo, Luciana Caravello, Mendes Wood, Paralelo Gallery, Pilar, Sérgio Gonçalves, Zipper, Fialho, Ana Letícia, 2013, p.14.

33. Principalmente a Arte Basel Miami Beach (Fialho, Ana Letícia, 2012).

34. Esta última, porém, é uma feira eclética, que inclui antiguidades; as demais são especializadas em obras de arte.

ART MARKET CONSOLIDATION (POST-1995)

The Real Plan brought inflation under control and opened up the economy to foreign trade, so there was more integration with the global economy as Brazil engaged with the rest of the world's supply chains and consumption patterns. Stable prices led to a revival of formal and informal arrangements governing lending and borrowing. One of the means of controlling inflation was an overvalued exchange rate from 1994 to 1998 and again from 2004 to 2011. The cheap dollar facilitated international travel on a scale that surpassed anything Brazil had ever seen before the 1990's. Internationalization brought Brazilians into close contact with developments in Europe and the United States, which had repercussions in every market, including the art market.

The introduction of the Rouanet Law in the early 1990's allowed companies to deduct tax against spending on cultural activities, thus ushering in a series of blockbuster exhibitions and mega-events focused on the global market, which drove the process of educating new audiences to appreciate the visual arts. Many important galleries opened in the wake of currency stabilization.³² Auctions too were back in the game and driving demand for consultants, packaging and transport services.

The third millennium came in and helped to power up galleries hooked into the international circuit of art exhibitions,³³ fairs and auctions. The other new development was the return of housing finance. More homeowners beget more new spaces to be decorated, that beget more buyers for art works. A fresh cohort of collectors emerged too.

Brazil's art fairs were the headliners of the millennium – SPArte in 2005 and ArtRio in 2011. They specialized in visual arts and added zest to the traditional Hebraica Paulista salon events.³⁴ Their ability to concentrate the hardcore of the country's art system in the same place at the same time meant that art fairs were reshaped as privileged spaces for current and future trades. One of the reasons

32. Among members of the Association of Contemporary Art (ABACT) alone, galleries founded in this period included Amparo 60, Celma Albuquerque, Lemos de Sá, Luciana Brito, Marília Razuk, Sílvia Cintra + Box 4, Ybakatu, Gentil Carioca, Anita Schwartz, Artur Fidalgo, Berenice Arvani, Choque Cultural, Eduardo Fernandes, Emma Thomas, Estação, Fortes Vilaça, Galeria da Gávea, Inox, Laura Marsiaj, Leme, Mercedes Viegas, Murilo Castro, Oscar Cruz, Progetti, Vermelho, Virgílio, Athena Contemporânea, Baró, Central, Jaqueline Martins, Logo, Luciana Caravello, Mendes Wood, Paralelo Gallery, Pilar, Sérgio Gonçalves, and Zipper. Fialho, Ana Letícia, 2013, p.14.

33. Particularly Arte Basel Miami Beach (Fialho, Ana Letícia, 2012).

34. Although the latter covers an eclectic range, including antiques, the others specialize in works of art.

mesmo momento e local, o núcleo duro do sistema de artes do país transformou as feiras em um espaço privilegiado para negócios presentes e futuros. Uma das razões para o sucesso está no regime especial de tributação de que se beneficiam. Para artistas e galerias, ficar de fora de uma dessas grandes feiras tem um impacto semelhante ao de um rebaixamento de um clube de futebol para a segunda divisão.

Com as feiras, começou a esboçar-se um mercado nacional: a elite de compradores, vendedores e legitimadores encontra-se pessoalmente pelo menos duas vezes por ano. Os ganhos de arbitragem tendem a acabar à medida que a informação circula e que se difundem os serviços de assessoria a colecionadores, inclusive os que habitam cidades menores. Os leilões pela Internet se multiplicaram nestes últimos anos como resultado da expansão da banda larga, permitindo a compradores da periferia o acesso ao mercado do centro sem necessidade do deslocamento geográfico. Esse processo de descentralização das coleções pode vir a gerar, em médio e longo prazos, museus e galerias na periferia atrasada.

No processo de surgimento das feiras de arte nacionais tivemos o aumento da internacionalização da arte brasileira, ainda que com número limitado de artistas, manifestado em algumas exposições, com presença de obras brasileiras em feiras (Basel, Miami Basel, Freeze etc.) e leilões de prestígio global (Sotheby's, Christie's e outros). Pelo lado da demanda tivemos o aumento aparente da participação de compradores brasileiros nesses eventos, mesmo que muito concentrado em poucos colecionadores.

Outra novidade é o fato de que, na segunda década do presente século, já temos acesso às estatísticas fornecidas por Clare McAndrew e Ana Letícia Fialho. Esses dados, embora deixem a desejar, permitem que tenhamos, pela primeira vez, uma avaliação quantitativa do mercado.³⁵

Não sabemos quantos colecionadores de obras de arte existem no Brasil, mas sabemos, por meio de McAndrew (2013), quantos comerciantes existem e quanto eles faturam. Há cerca de 300 casas de leilões, das quais apenas 10 são especializadas em artes plásticas. As galerias são cerca de 4.000, das quais 2.500 são especializadas. A grande maioria está localizada em São Paulo.³⁶

35. Sobre a confiabilidade dos dados estatísticos ver o Anexo 2.

36. A pesquisa de Fialho (2013), que abrange apenas 44 galerias (mas provavelmente as mais importantes do país), tem 57% delas em São Paulo, 28% no Rio de Janeiro, 9% em Belo Horizonte, 2% em cada uma das seguintes cidades: Recife, Porto Alegre e Curitiba.

for their success has been eligibility for special tax relief arrangements. Being left out of one of these major fairs would have the same demoralizing effect on an artist or gallery as being relegated to the second division would have on a top soccer club.

The fairs have also begun to show the outlines of a nationwide market: elite buyers, sellers and legitimating agents get to meet personally at least twice a year. Arbitration gains tend to be squeezed out to the extent that news circulates and advisory services are available to collectors, including those from small towns and cities. Internet auctions too have multiplied in recent years as a result of broadband coverage allowing buyers from peripheral regions to access the central marketplace without a need for geographical displacement. In the medium and long term, this decentralizing of collections may well lead to new museums and galleries emerging in the more backward periphery.

While art fairs were extending their reach nationwide, Brazilian art itself became more internationalized, albeit with small numbers of artists exhibiting and Brazilian works showing at fairs (Basel, Miami Basel, Freeze, etc.) and the world's top auction houses (Sotheby's, Christie's, and others). On the demand side there was an apparent increase in numbers of Brazilian buyers at these events, although highly concentrated in a small group of collectors.

Another new development in the second decade of this century is that we have access to statistics provided by Clare McAndrew and Ana Letícia Fialho. Although their coverage may not be as comprehensive as one might wish, we may now make a quantitative assessment of demand for the first time.³⁵

We do not know how many collectors of works of art there are in Brazil, but McAndrew (2013) has provided numbers for dealers and their revenues. There are about 300 auction houses, of which only 10 specialize in visual arts. Of some 4,000 galleries, 2,500 specialize. The vast majority are located in São Paulo.³⁶

Potential demand for art in Brazil boomed in the 2000-2010 period as the number of local millionaires³⁷ more than doubled from 75,000 in 2002 to 165,000 in 2011. This 120% increase is partly only apparent since numbers are collected in US dollar, and the exchange rate in face of the Brazilian Real was up approximately 50% in the period.³⁸ Regardless of the details, however, there was surely a substantial increase in the number of people with the purchasing power needed to buy works of art.

35. On the reliability of statistical data, see Appendix 2.

36. Fialho's survey (2013), which covered only 44 galleries (but probably the most important in the country) places 57% of them in São Paulo, 28% in Rio de Janeiro, Belo Horizonte 9%, and 2% each in Recife, Porto Alegre and Curitiba.

37. As mentioned above, millionaires or HNWIs are persons worth a million USD or more, not counting their main residence, appliances, vehicles and collections.

38. The USD was worth R\$ 3.53 at the end of 2002 against only R\$ 1.88 by late 2011.

O mercado potencial brasileiro cresceu acentuadamente na primeira década do século com o aumento do número de milionários,³⁷ número que mais do que dobrou, passando de 75 mil no ano de 2002 para 165 mil em 2011. Esse aumento de 120% é, em parte, apenas aparente, pois é contabilizado em dólar e a taxa de câmbio apreciou-se em aproximadamente 50% no período.³⁸ De qualquer forma, ocorreu um aumento substancial no número de pessoas com poder aquisitivo para comprar obras de arte.

As vendas em 2012 atingiram US\$ 455 milhões, sendo que 80% delas foi realizada no eixo São Paulo-Rio de Janeiro.³⁹ O Brasil teria alcançado cerca de 1% do mercado mundial. Ainda em 2012, a grande maioria das vendas, cerca de 79%, foi realizada por galerias,⁴⁰ ficando as casas de leilões com 21%. As galerias brasileiras atuam em uma faixa de preços relativamente baixa quando comparada ao padrão mundial – 26% das vendas foram com obras abaixo de US\$ 3 mil e 61% com obras entre US\$ 3 mil e US\$ 50 mil. Não se registrou no país nenhuma operação acima de US\$ 350 mil em 2012. Operando com obras relativamente baratas, as galerias brasileiras apresentam um faturamento reduzido. Pouco mais da metade faturou menos de US\$ 1 milhão em 2012, e apenas 10% ficaram acima de US\$ 50 milhões.

Os compradores individuais brasileiros são responsáveis por 71,5% do faturamento das galerias pesquisadas, segundo Fialho (2012). Indivíduos estrangeiros respondem por 11,5% do faturamento. É significativa a pequena participação de coleções corporativas, sejam nacionais ou estrangeiras. Menos expressivas ainda são as vendas a instituições nacionais e estrangeiras.⁴¹ É um mercado apenas de indivíduos, não de empresas ou instituições, sendo este um dos sintomas de sua fraqueza.

As exportações aparentam estar crescendo: segundo a pesquisa de Fialho, os valores passaram de US\$ 18 milhões em 2011 para US\$ 27 milhões em 2012, constituindo 15% do faturamento das galerias pesquisadas. Este crescimento seria espetacular não fora o fato de que, segundo nossos entrevistados, ele ainda é desconhecido. Tudo indica que é altamente significativo o tráfico internacional ilegal de obras de arte em nosso país. Devido à alta taxação e às dificuldades burocráticas, é difícil resistir à tentação de atravessar as fronteiras fugindo aos trâmites legais. Por tal razão, os números crescentes das exportações têm pouco valor para mensurar as práticas efetivas de compradores e vendedores.

Sales in 2012 reached 455 million, of which 80% in the São Paulo-Rio de Janeiro circuit.³⁹ Brazil reportedly reached about 1% of the world market. Also in 2012, the vast majority of sales – about 79% – was made by galleries,⁴⁰ leaving 21% for auction houses. Brazilian galleries trade in a relatively low price range compared to world levels - 26% of works fetch less than 3,000 and 61% from 3,000 to 50,000. There was no recorded sale in Brazil involving more than 350,000 in 2012. Since they trade relatively inexpensive works, Brazilian galleries post lower revenues too. Just over half of them earned less than 1 million in 2012, and only 10% earned more than €50 million.

Individual Brazilian buyers account for 71.5% of sales revenues posted by the galleries surveyed according to Fialho (2012). Non-Brazilians accounted for 11.5%. There is a small but significant number of Brazilian and foreign corporate collections. Sales to local and foreign institutions are even scarcer.⁴¹ Being a market of individuals alone, rather than companies or institutions, is one of the symptoms of its weakness.

Exports appear to be rising: Fialho reports an increase from US\$18 million in 2011 to US\$27 million in 2012, which was 15% of revenues posted for galleries covered by the survey. This kind of growth would be rated as ‘spectacular’ were it not for the fact that real numbers are still unknown, according to our interviewees. All the signs point to highly significant quantities of illegal trades involving international artworks in Brazil. Due to high taxes and bureaucratic obstacles, it is hard to resist the temptation to evade legal procedures applicable to cross-border transactions. Therefore, export numbers are of little value when gauging actual practices of buyers and sellers.

37. Por milionários, como visto anteriormente, entenda-se os HNWIs como pessoas com patrimônio acima de 1 milhão de dólares, excluídos a moradia principal, eletrodomésticos, veículos e coleções.

38. O dólar custava R\$ 3,53 no final de 2002, passando para apenas R\$ 1,88 no final de 2011.

39. É interessante comparar este dado com o de Sá-Earp, Fábio; Kornis, George, 2010 e 2012. Ali, com base em estimativas de leiloeiros, calculamos que seriam realizadas em São Paulo 60% das vendas e no Rio outros 20%.

40. As galerias realizaram metade das vendas nas próprias instalações, 35% em feiras no Brasil, 12% em feiras no exterior, 2% em leilões e 2% on-line.

41. As vendas das galerias estão assim divididas: compradores privados brasileiros (71,5%), compradores privados estrangeiros (11,5%), coleções corporativas brasileiras (6%), coleções corporativas estrangeiras (2,5%), instituições brasileiras (4,25%), instituições estrangeiras (1,25%) e outros (3%).

39. See a useful basis of comparison for this number in Sá-Earp, Fábio; Kornis, George, 2010 e 2012. Based on auctioneers' estimates, we estimate that the São Paulo and Rio account for 60% and 20% of total sales respectively.

40. Half of galleries' sales took place on their own premises, 35% at fairs in Brazil, 12% at fairs abroad, 2% at auctions and 2% online.

41. A breakdown of sales posted by galleries follows: Brazilian private buyers (71.5%), foreign private buyers (11.5%), Brazilian corporate collections (6%), foreign corporate collections (2.5%), Brazilian institutions (4.25%), foreign institutions (1.25%) and others (3%).

À GUISA DE CONCLUSÃO

O mercado brasileiro de artes plásticas formou-se ao longo do século XX e fortaleceu-se no início do século XXI. Seu centro é o arranjo produtivo local paulistano e estamos em um movimento de crescente internacionalização. Pode-se esperar, no horizonte previsível, um crescimento lento e seguro do número de compradores e do público interessado. O Brasil é um participante menor do mercado global. Se realizamos 1% das vendas de obras de arte e antiguidades, por outro lado, nosso PIB representa cerca de 3% do PIB mundial, de modo que podemos concluir que ainda estamos atrofiados e não seria exagero afirmar que temos um potencial para triplicarmos de tamanho.

O maior inimigo do crescimento deste mercado é a euforia presente nas declarações de alguns de seus representantes. Começamos a colocar alguns pouquíssimos artistas no mercado internacional, mas esses ainda não foram integrados às grandes coleções do mundo. Nosso volume de negócios tanto no mercado interno quanto no mercado externo ainda é muito pouco significativo, mesmo se comparado apenas a países emergentes, como a Rússia e a China. No entanto, estamos em processo de desenvolvimento e podemos evoluir.

BY WAY OF CONCLUSION

The Brazilian visual arts market developed in the course of the 20th century and was strengthened in the early 21st century. Having São Paulo as its local productive hub, this market is becoming increasingly internationalized. For the near future, we may expect slow but steady growth in numbers of buyers and stakeholders. Brazil is a minor player in the global market. Although it accounts for 1% of sales of art and antiques, its GDP is about 3% of the world total, so this is still an atrophied segment. Thus, saying that we have the potential for three times those shares would be no overstatement.

The main threat to growth in this sector is the euphoria seen in assertions made by certain of its agents. A small number of artists have earned a place in the international market but have yet to join the world's major collections. Brazil's local and international volume sales are still negligible, even when compared with emerging countries such as Russia and China. However, Brazil is now in the process of developing and has the ability to evolve further.



Adriana Varejão

Ama Divers, 2011

Óleo sobre fibra de vidro e resina

ø 150 x 25 cm

Foto: Eduardo Ortega

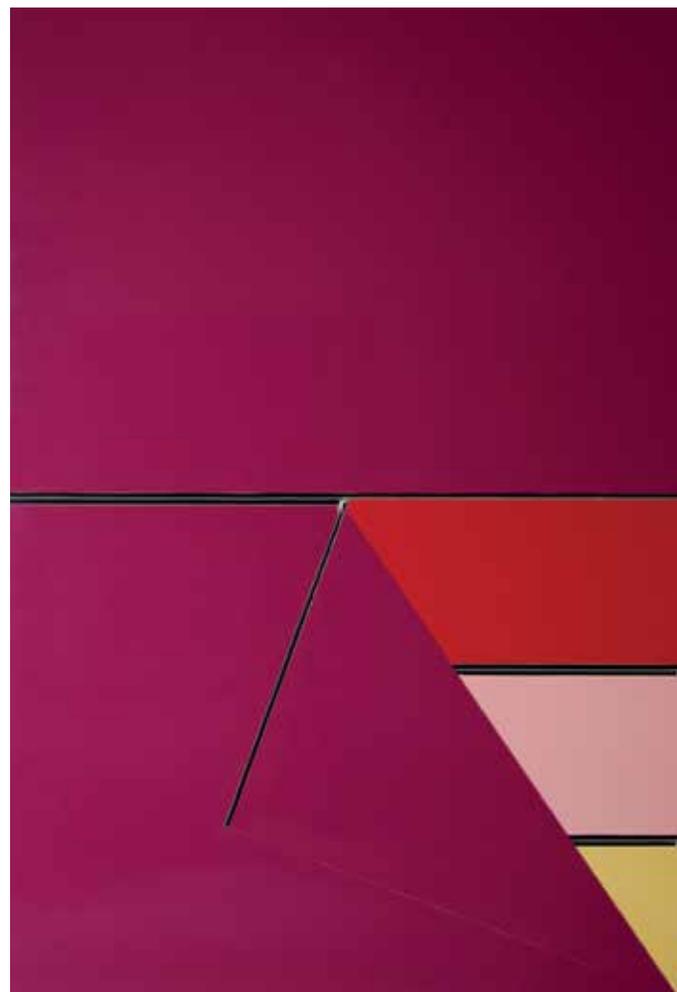
Nelson Leirner

Homenagem a Fontana II, 1967

Tecido e zíper

180 x 125 cm

Foto: Beatriz Cunha





REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARNAUD, Raquel. *Rachel Arnaud e o olhar contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- BARBOSA, Katia Mindlin L. Brazil. In: GOODWIN, James (Ed.). *The international art market*. London and Philadelphia: Kogan Page, 2008.
- BOJUNGA, Cláudio. *JK, o artista do impossível*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- BRÄCHER Andréa. *Os leilões de obras de arte em Porto Alegre (1960-1989): valorização e legitimidade*. Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, 2000.
- BUENO, Maria Lúcia. O mercado de galerias e o comércio de arte moderna: São Paulo e Rio de Janeiro nos anos 1950-1960. In: *Sociedade e Estado*. Brasília, 2005. v. 20, p. 377-402.
- BURNHAM, Sophy. *The art crowd*. Lincoln: Authors Guild Backprint. 2000.
- DURAND, José Carlos. *Arte, privilégio e distinção*. São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1989.
- DUVEEN, James Henry. *Secrets of an art dealer*. New York: E.P. Dutton & Co.
- ERBER, Fabio S. Eficiência coletiva em arranjos produtivos locais: comentando um conceito. In: *Nova Economia*. 2008. v. 18, n. 1. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-63512008000100001&lng=pt&nrm=iso> Acesso em: 05 jun. 2014.
- FABRIS, Annateresa. Um 'fogo de palha aceso': considerações sobre o primeiro momento do Museu de Arte Moderna de São Paulo. In: *MAM 60*. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 2008.
- FABRIS, Annateresa; OSÓRIO, Luiz Camillo. *MAM 60*. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 2008.
- FERREIRA, José Bento. O trabalho do olhar. In: *Raquel Arnaud e o olhar contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- FIALHO, Ana Letícia. *Pesquisa Setorial Latitude*. São Paulo: ABACT, 2013.
- FIORAVANTE, Celso. O marchand, o artista e o mercado. In: *Arco das rosas – o marchand como curador*. São Paulo: Casa das Rosas, 2001.
- FLORIDA, Richard. *The rise of the creative class and how its transforming work leisure, community, and everyday life*. New York: Basic Books, 2003.
- GARCIA, Maria Amélia B. *Artes Plásticas: participação e distinção*. Brasil anos 60/70. Porto Alegre: Porto Alegre, 1992. v. 3, n. 6.
- KNAUSS, Paulo. *O cavalete e a paleta*. A prática de colecionar no Brasil. Disponível em: <http://www.labhoi.uff.br/sites/default/files/Mayo7HQ6_MUCt_cavalete_paleta.pdf> Acesso em: 28 mai. 2014.
- LASTRES, Helena; CASSIOLATO, José E.; MACIEL, Maria L. *Pequena empresa: cooperação e desenvolvimento local*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2003.
- MCANDREW, Clare. *The global art market report, with a focus on China and Brazil*. Maastrich: TEFAF, 2013.

BIBLIOGRAPHIC REFERENCES

- ARNAUD, Raquel. *Rachel Arnaud e o olhar contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- BARBOSA, Katia Mindlin L. Brazil. In: GOODWIN, James [Ed.], *The international art market*. London and Philadelphia: Kogan Page, 2008.
- BOJUNGA, Cláudio. *JK, o artista do impossível*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- BRÄCHER Andréa. *Os leilões de obras de arte em Porto Alegre (1960-1989): valorização e legitimidade*. Master's thesis. Porto Alegre: UFRS, Instituto de Artes, 2000.
- BUENO, Maria Lúcia. *O mercado de galerias e o comércio de arte moderna: São Paulo e Rio de Janeiro nos anos 1950-1960*. *Sociedade e Estado*, 2005. v. 20, p. 377-402.
- BURNHAM, Sophy. *The art crowd*. Lincoln: Authors Guild Backprint Ed. 2000
- DURAND, José Carlos. *Arte, privilégio e distinção*. São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1989.
- DUVEEN, James Henry (s/d). *Secrets of an art dealer*. New york: E.P. Dutton & Co.
- ERBER, Fabio S. Eficiência coletiva em arranjos produtivos locais: comentando um conceito, in *Nova Economia*. 2008. v. 18, n. 1. disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-63512008000100001&lng=pt&nrm=iso, obtido em 5/6/2014.
- FABRIS, Annateresa. Um 'fogo de palha aceso': considerações sobre o primeiro momento do Museu de Arte Moderna de São Paulo, in Fabris e Osório, 2008.
- FABRIS, Annateresa e Osório, Luiz Camillo. *MAM 60*. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 2008.
- FERREIRA, José Bento. O trabalho do olhar, In: *Raquel Arnaud e o olhar contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- FIALHO, Ana Letícia. *Pesquisa Setorial Latitude*. São Paulo: ABACT, 2013
- FIORAVANTE, Celso. O marchand, o artista e o mercado, in *Arco das rosas – o marchand como curador*. São Paulo: Casa das Rosas, 2001.
- FLORIDA, Richard, *The rise of the creative class and how its transforming work, leisure, community, and everyday life*. New York: Basic Books, 2003.
- GARCIA, Maria Amélia B. *Artes Plásticas: participação e distinção*. Brasil anos 60/70. Porto Alegre, Porto alegre, 1992. v. 3, n. 6.
- KNAUSS, Paulo. *O cavalete e a paleta*. A prática de colecionar no Brasil. Available in Portuguese at http://www.labhoi.uff.br/sites/default/files/Mayo7HQ6_MUCt_cavalete_paleta.pdf obtido em 28 de maio de 2014.
- LASTRES, Helena, CASSIOLATO, José E. e MACIEL, Maria L. *Pequena empresa: cooperação e desenvolvimento local*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2003.

- MICELI, Sérgio. *Nacional estrangeiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- MONTES, Maria Lucia. O antiquário e o humanista. In: *Coleção Giuseppe Baccaro: a arte de ver o mundo*. Recife: Instituto Cultural BANDEPE, 2005.
- MORAIS, Frederico. Tempos de arte. In: *6 Tempos de guerra: Hotel Internacional*. Rio de Janeiro: Galeria de Arte BANERJ, 1986.
- MORAIS, Frederico. [Texto sem título]. In: *Petit Galerie: Uma visão da arte brasileira*. Rio de Janeiro: Paço Imperial, 1996.
- MORAIS, Frederico. *O colecionismo no sistema de arte*. Rio de Janeiro: Soraia Cals Escritório de Arte, 2003.
- OLIVEIRA, Rita Alves. Bienal de São Paulo: impacto na cultura brasileira. In: *São Paulo em Perspectiva*. 2001. v.15, n.3, p. 18-28.
- SÁ-EARP, Fabio; Prado, Luiz Carlos. O “milagre” brasileiro: crescimento acelerado, integração internacional e concentração de renda (1967-1973). In: FERREIRA, Jorge; SALGADO, Lucília. (Orgs.). *O Brasil republicano*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. v. 4.
- SÁ-EARP, Fabio; KORNIS, George. O desenvolvimento econômico sob Getúlio Vargas. In: Selva et alii.
- SÁ-EARP, Fabio; KORNIS, George. *Estudo da cadeia produtiva das artes visuais*. Relatório final consolidado. Rio de Janeiro: Instituto de Economia da UFRJ, 2010.
- SÁ-EARP, Fabio; KORNIS, George. O mercado de artes visuais: características e tendências. In: CALABRE, Lia. (Org.). *Políticas Culturais: pesquisa e formação*. São Paulo: Itaú Cultural, 2012.
- SCHWARTZMAN, Simon; BOMENY, Helena M. B.; COSTA, Vanda M. R. *Tempos de Capanema*. Rio de Janeiro: Paz e Terra; São Paulo: EDUSP, 1984.
- SILVA, Raul Mendes. Artes Visuais. In: SILVA, Raul Mendes; CACHAPUZ, Paulo Brandi; LAMARÃO, Sérgio. (Eds.). *Getúlio Vargas e seu tempo*. Rio de Janeiro: BNDES, 2012.
- SIMÕES, Maria; KIRST, Marcos. *MASP 60 anos: a história em três tempos*. São Paulo: Prêmio, 2008.
- STOCCO, Daniela. SP Arte e ArtRio: duas feiras de arte no Brasil, dois perfis. *ASRI – Arte y Sociedad. Revista de investigación*. 2011. n. o.
- STOCCO, Daniela. O mercado de artes plásticas no Rio de Janeiro e São Paulo: um mercado local. In: *O público e o privado*, julho-dezembro 2013. n. 22.
- MCANDREW, Clare. *The global art market report, with a focus on China and Brazil*. Maastrich: TEFAF, 2013.
- MICELI, Sérgio. *Nacional estrangeiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- MONTES, Maria Lucia. O antiquário e o humanista, in *Coleção Giuseppe Baccaro: a arte de ver o mundo*. Recife: Instituto Cultural BANDEPE, 2005.
- MORAIS, Frederico. Tempos de arte, in *6 Tempos de guerra: Hotel Internacional*. Rio de Janeiro: Galeria de Arte BANERJ, 1986.
- MORAIS, Frederico. [untitled] in *Petit Galerie: Uma visão da arte brasileira*. Rio de Janeiro: Paço Imperial, 1996.
- MORAIS, Frederico. *O colecionismo no sistema de arte*. Rio de Janeiro: Soraia Cals Escritório de Arte, 2003.
- OLIVEIRA, Rita Alves. Bienal de São Paulo: impacto na cultura brasileira, in *São Paulo em Perspectiva*. 2001. v. 15, n.3, p. 18-28.
- SÁ-EARP, Fabio e Prado, Luiz Carlos. “O “milagre” brasileiro: crescimento acelerado, integração internacional e concentração de renda (1967-1973)”, in Jorge Ferreira e Lucília Salgado, *O Brasil republicano*, v. 4, O tempo da ditadura. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- SÁ-EARP, Fabio e KORNIS, George. O desenvolvimento econômico sob Getúlio Vargas, in Selva et alii.
- SÁ-EARP, Fabio and Kornis, George. *Estudo da cadeia produtiva das artes visuais*. Relatório final consolidado. Rio de Janeiro: Instituto de Economia da UFRJ, 2010.
- SÁ-EARP, Fabio and Kornis, George. O mercado de artes visuais: características e tendências, in Lia Calabre (org.) *Políticas Culturais: pesquisa e formação*. São Paulo: Itaú Cultural, 2012.
- SCHWARTZMAN, Simon, Bomeny, Helena M. B., Costa, Vanda M. R. *Tempos de Capanema*. Rio de Janeiro: Paz e Terra; São Paulo: EDUSP, 1984.
- SILVA, Raul Mendes (s/d). Artes Visuais, in Silva, Raul Mendes, Cachapuz, Paulo Brandi e Lamarão, Sérgio [eds.] (n/d). *Getúlio Vargas e seu tempo*. Rio de Janeiro: BNDES, 2012.
- SIMÕES, Maria e Kirst, Marcos. *MASP 60 anos – a história em três tempos*. São Paulo: Prêmio., 2008
- STOCCO, Daniela. SP Arte e ArtRio: duas feiras de arte no Brasil, dois perfis. *ASRI – Art y Sociedad. Revista de investigación*. 2011. n. o.
- STOCCO, Daniela. O mercado de artes plásticas no Rio de Janeiro e São Paulo: um mercado local, *O público e o privado*, n. 22, July-December, 2013.

ANEXO 1

RELAÇÃO DE ENTREVISTADOS

Adolfo Lerner, Afonso Costa, Alfredo Setúbal, Alessandra D'Aloia, Antonio Celso Ribeiro, Augusto César Costa, Beth da Matta, Carlos Ranulfo, Daniel Roesler, Eduardo Brandão Bueno, Eduardo Saron, Evandro Carneiro, Fábio Magalhães, Fernanda Feitosa, Flávia Albuquerque, Gerard Loeb, Jaqueline Medeiros, João Carlos Avelar, João Satamini, Jean Boghici, Jones Bergamin (Peninha), José Guedes, Léo Bahia, Lucio Albuquerque, Marcelo Araujo, Márcia Fortes, Mariana Moura, Mônica Filgueiras, Murilo Castro, Newton Freitas, Paulo Darzé, Paulo Kuczynski, Peter Kohn, Rachel Arnaud, Ricardo Brennand, Ricardo Resende, Ricardo Trevisan, Lúcia Roberta (Beta) Dumaresq, Roberto Alban, Roberto Oliva, Rosa Steiner, Solange Farkas, Soraia Cals, Thomas Cohn.

ANEXO 2

SOBRE AS FONTES ESTATÍSTICAS

Existem duas fontes estatísticas sobre o mercado de arte no Brasil, nenhuma das quais inteiramente satisfatória. Uma delas é o relatório anual de Clare McAndrew que, em sua edição de 2013, dedicou um bom espaço ao estudo do mercado brasileiro. Este relatório é construído principalmente a partir de questionários enviados a diversos agentes do mercado e seus resultados não se referem apenas a negócios com obras de arte, na medida em que incluem as vendas de antiguidades. No entanto, como a maior parte dos trabalhos de consultoria, este não indica suas fontes nem explicita sua metodologia. A falta de transparência torna pouco confiável o resultado final.

Já a pesquisa Latitude, de Ana Letícia Fialho, deixa claro como os dados foram obtidos e quais as galerias consultadas. Infelizmente, sua abrangência é muito restrita. A edição aqui citada abrange apenas 44 galerias, cerca de 1% daquelas que se estima existem no país, e não faz referência aos leilões.

Em suma, estamos mal servidos de fontes estatísticas: uma delas é confiável mas muito restrita, a outra é ampla mas nada transparente.

APPENDIX 1

INTERVIEWEES

Adolfo Lerner, Afonso Costa, Alfredo Setúbal, Alessandra D'Aloia, Antonio Celso Ribeiro, Augusto César Costa, Beth da Matta, Carlos Ranulfo, Daniel Roesler, Eduardo Brandão Bueno, Eduardo Saron, Evandro Carneiro, Fábio Magalhães, Fernanda Feitosa, Flávia Albuquerque, Gerard Loeb, Jaqueline Medeiros, João Carlos Avelar, João Satamini, Jean Boghici, Jones Bergamin (Peninha), José Guedes, Léo Bahia, Lucio Albuquerque, Marcelo Araujo, Márcia Fortes, Mariana Moura, Mônica Filgueiras, Murilo Castro, Newton Freitas, Paulo Darzé, Paulo Kuczynski, Peter Kohn, Rachel Arnaud, Ricardo Brennand, Ricardo Resende, Ricardo Trevisan, Lúcia Roberta (Beta) Dumaresq, Roberto Alban, Roberto Oliva, Rosa Steiner, Solange Farkas, Soraia Cals, Thomas Cohn.

APPENDIX 2

STATISTICS

There are two sources of statistics for Brazil's art market, neither of which are entirely satisfactory. One is Clare McAndrew's annual report that gave the Brazilian market plenty of space in its 2013 issue. The report is largely based on responses to questionnaires sent to various market agents and numbers include sales of antiques as well as artworks. However, like most consultants' reports, it has no sources listed or details of methods used. Lack of transparency therefore undermines confidence in the end result.

Ana Leticia Fialho's Latitude survey, however, clearly explains how data were obtained and which galleries were consulted. Unfortunately, its coverage is quite limited. The issue quoted here covers only 44 galleries, which is only 1% of the estimated total for Brazil, and does not refer to auctions.

In short, we are poorly served in terms of sources of statistics: one reliable but very limited, the other wide-ranging but not at all transparent.



Lygia Clark

Canibalismo, 1973

Agradecimento Associação Cultural

"O Mundo de Lygia Clark"

Fotógrafo desconhecido

ARTE E
MERCADO
NO BRASIL

ART AND
MARKET
IN BRAZIL



Silvia Finguerut
Manuela Fantinato
Irineu Frare

Cildo Meireles

Cruzeiro do Sul, 1969/70

Cubo de madeira

(uma secção de pinho e outra de carvalho)

9 x 9 x 9 mm

Foto: Pat Kilgore



“A arte é uma espécie de inutilidade indispensável, não tem função *a priori*. Mas, ao mesmo tempo, é difícil imaginar a humanidade sem arte”.

“Art is a kind of indispensable non-utility, it has no function a priori. Still and all, at the same time it is hard to imagine humanity without art”.

Cildo Meireles



Em 1971, a revista Exame lançava sua 49ª edição trazendo a seguinte matéria de capa: “Arte, o melhor negócio do mundo”. De lá para cá muito mudou neste mercado, que, atualmente, vive um momento de expansão, tanto no que se refere à produção da arte, quanto ao volume de negócios, bem como pelo crescente interesse do grande público, como mostram os números recentes de visitas de exposições e museus. Artistas brasileiros ganham destaque no país e no exterior, as feiras de arte adquirem corpo e visibilidade, movimentando um volume consistente de recursos e impulsionando serviços direta e indiretamente ligados ao setor. Isso sem mencionar o processo de profissionalização, com a complexificação de papéis e o surgimento de diversos agentes e instituições.

O mercado da arte e da cultura em geral difere dos demais mercados, especialmente pela natureza diversificada dos bens comercializados e dos aspectos subjetivos da sua avaliação. Colecionadores, galeristas, marchands e leiloeiros têm papel fundamental na constituição de sua dinâmica e em sua consolidação. São as relações entre as pessoas e a mediação de instituições e outros instrumentos sociais que modelam as normas e convenções desse mercado.



In 1971, the front page of the 49th issue of Exame, the leading business magazine in Brazil, announced: “Art, the best business in the world”. Since then a lot has changed in the market, which at present is enjoying a phase of expansion not only in terms of the production of art but also in growth of business, as well as the increasing interest of the general public, as shown in the recent statistics on visits to exhibitions and museums. Brazilian artists are being acclaimed at home and overseas, art fairs are growing in volume and visibility and now transact a consistent volume of resources, besides stimulating services directly and indirectly connected to the art sector. All this not to mention the process of professionalization resulting from more complex roles and the appearance of various agents and institutions.

The art and culture market in general is different from the other markets, especially as regards the diversified nature of the marketed goods and the subjective aspects of how these are evaluated. Collectors, gallerists, dealers and auctioneers all play a fundamental role in making and consolidating its dynamic; what shapes the norms and conventions of this special market are the relations between the people involved and institutions and other social sectors.

Os mecanismos do mercado da arte são pouco transparentes e requerem um aprofundado conhecimento, que vai além dos próprios objetos negociados. Estética e gosto possuem componentes subjetivos e, independente de quantos milhões de dólares uma obra de arte possa atingir em um leilão, é sobretudo seu valor simbólico que dita sua avaliação econômica. Quanto o consumidor estará disposto a pagar por um objeto cujo principal valor é simbólico? Onde se insere essa obra, dentro do corpus daquele que o produziu? Em que contexto foi produzida? A quem pertenceu antes de ir a um leilão? Soma-se a isso, as praticamente infinitas possibilidades de criação artística que envolvem singularidade, inovação e uso dos mais diversos tipos de material, o que influencia o valor das obras e impede qualquer equação conclusiva. Trata-se, pois de um mercado de incertezas e complexidade, o que torna difícil a afirmação tomada de empréstimo na abertura deste texto.

Afinal, falar de arte como um bom negócio presume compreendê-la dentro de fatores claros e compreensíveis de relação custo, benefício e possibilidades de valorização. Nesse sentido, inúmeros textos e propostas de especialistas internacionais já foram publicados na tentativa de estabelecer processos e indicadores que visem a tornar as operações nesse mercado mais transparentes, com riscos menores ou mais controlados. Esta publicação pretende colaborar para esse debate com um olhar específico do e sobre o mercado brasileiro, e em especial, da região Sudeste – já que, muito embora a produção de arte seja bastante disseminada em todas as regiões do país, a comercialização dessas obras é regida pelas relações construídas com galeristas, marchands e curadores que estão, majoritariamente, nessa região. Deve-se levar em consideração também que o mercado da arte, assim como os demais mercados da economia em geral, é globalizado e, portanto, os preços podem ser influenciados pelas operações realizadas também nos mercados estrangeiros.

Entretanto, todas essas questões dependem fundamentalmente de um agente que impulsiona todo esse mercado: o colecionador. Afinal, é dele a decisão solitária de uma compra com tantos graus de incertezas envolvidos. Para entender o comportamento desse agente, entrevistamos cerca de 24 colecionadores, marchands e galeristas, que nos ajudaram a nos aproximar um pouco da cadeia produtiva da arte e nos permitiram traçar algumas impressões.

The mechanisms employed in the art market are not very transparent and require a knowledge of the field that goes farther than the objects actually negotiated. Aesthetic sense and taste involve subjective factors, and regardless of how many millions of dollars a work of art may be worth in an auction, it is essentially its symbolic value that dictates its economic assessment. How much will the consumer be willing to pay for an object whose principal value is symbolic? Where does this work belong inside the corpus of the artist who created it? In what sort of environment was it created? To whom did it belong before it went to auction? Add to this the practically endless possibilities of artistic creation that involve originality, innovation and the use of a whole array of materials, all of which bears an influence on the value of the work and precludes any conclusive equation. This, then, is a complex market full of uncertainties, which makes it difficult to reach a full understanding of the statement borrowed at the beginning of this article.

After all, to speak of art as a good business implies being familiar with clear and comprehensive factors such as cost/benefit and valorization possibilities. In this sense, numerous articles and proposals have been written in an attempt to establish processes and indicators aimed at making the operations of this market more transparent and with less or more controlled risks. This study is intended as a collaboration with this debate, offering a specific investigation into the Brazilian market, especially in the Southeast, since despite the fact that art is produced all over the country, the commercialization of such works is ruled by the relations established with gallerists, dealers and curators, most of whom live and work in this region. It must also be taken into account that the art market, just like the other markets in the economic as a whole, is globalized, which means that prices may also be affected by operations carried out in markets abroad.

Nonetheless, all such questions depend basically on one agent who drives the whole market, namely the collector. After all, he is the only one who makes the decision to buy or not, with so many degrees of uncertainty involved. In order to understand how these agents behave, we interviewed about 30 collectors, dealers and gallery-owners, all of whom helped us to get a little closer to the productive chain of art and allow us to gather some impressions.



Ana Vitória Mussi

Goleiro, da série Barreiras, 1972

Ampliação fotográfica a partir
de intervenção sobre jornal

84 x 120 cm



Cristina Canale

Passante, 2011

Acrilica e óleo sobre tela

200 x 300 cm

Foto: Romulo Fialdini

ARTE, MERCADO E O COLECIONADOR: POR QUE COMPRAR ARTE?

A necessidade da experiência estética é, aparentemente, uma característica inata da humanidade. Desde as pinturas rupestres o homem faz representações do mundo em que vive e de suas próprias ideias para transmiti-las aos seus pares. Seja por motivos religiosos, como a representação de deuses, ou por motivos utilitários, para registrar os próprios feitos, o homem sempre se cercou de arte. Do mesmo modo, onde há produtores e consumidores, há um mercado, por isso podemos afirmar que o mercado da arte é tão antigo quanto a arte em si. Do faraó interessado em imortalizar-se em esculturas, aos religiosos ávidos por traduzir os ensinamentos bíblicos em vitrais, sempre houve artistas, instrumentos, técnicas e demandas circulando em um sistema de consumo.

A modernidade chegou deslocando a arte de aspectos práticos, o que a colocou em uma estranha categoria de bem supérfluo, associado ao luxo. Ricas famílias encomendavam retratos a grandes pintores para apresentar-se à sociedade, do mesmo modo que, mais recentemente, magnatas arrematam obras em leilões milionários, tornando-se destaque em jornais de todo o mundo.

É possível intuir que, no Brasil, o colecionismo tenha raízes na herança colonial ibérica da encomenda de obras sacras. Era comum que as grandes famílias portuguesas estabelecidas no Brasil – e, depois, as tradicionais famílias locais – encomendassem oratórios e, com eles, todo um grande aparato religioso mais ou menos sofisticado para suas próprias casas. Ou, ainda, que financiassem grandes obras de arte para Igrejas, de modo a ter, com isso, seus nomes gravados e lembrados.

Com o passar do tempo, a arte passa a ocupar as residências como elemento decorativo. De pinturas a esculturas, sem mencionar mobiliários e outros elementos arquitetônicos, ela concede à elite urbana em formação diferenciação e singularidade. Depois é a vez de o Estado encomendar obras de arte, financiar suas execuções, ou ainda, por meio de diversos tipos de ações, associar diretamente arte à política – como foram os casos de Getúlio Vargas, que promoveu uma verdadeira estetização do Estado, contratando diversos artistas, intelectuais e escritores para ocupar cargos políticos ou trabalhar na mídia; ou ainda Juscelino Kubitschek, com a monumentalidade de Brasília.

THE ART MARKET AND THE COLLECTOR: WHY BUY ART?

The necessity for aesthetic experience is apparently an innate characteristic of humanity. Ever since the cave drawings, men have made representations of the world around them and their own ideas to convey these to their kinfolk. Whether motivated by religion (by means of the representation of gods), or for utilitarian reasons (to record their own deeds), men have always surrounded themselves with art. Similarly, where there are producers and consumers, there is a market, which is why we can assert that the art market is as old as art itself. From the Pharaoh interested in immortalizing himself in sculptures, to religious leaders eager to translate the teachings of the Bible in stained glass, there have always been artists, instruments, techniques and orders circulating in a system of consumption.

The arrival of modernity removed the practical aspects of art and defined it as a strange category of superfluous goods associated with luxury. Rich families commissioned portraits by great painters to show to society, just as more recently magnates acquire works of art in millionaire auctions and appear on the front page of newspapers the world over.

It can be suggested that collectionism in Brazil is rooted in the Iberian colonial tradition of commissioning sacred works. It was common for prominent Portuguese families settled in Brazil – and, later on, local traditional families – to order oratories together with large and more or less sophisticated religious adornments for their own homes. Or even to finance large works of art for churches, so that they could have their names engraved and remembered.

As time passed, art began to occupy residences as a decorative element. In paintings and sculptures, not to mention furniture and other architectural elements, art bestows on the growing urban elite certain features of distinction and singularity. Later on it was the turn of the State to commission and finance works of art, or even, by various means, associating art directly with politics. Examples of this is the case of Getúlio Vargas, who promoted a veritable State aestheticization by contracting artists, intellectuals and writers to occupy political positions or work in the media, or even Juscelino Kubitschek, with the characteristic monumentality of Brasília.

Alexandre Mazza

Se é pra ser amor que marque a alma, 2014

Monitor de led, frame e filme

194 x 128 cm

Edição 3

Coleção MAR / Fundo F



Esse processo desenrolou-se impulsionando uma série de encomendas que estimularia a racionalização da remuneração a partir de parâmetros como técnica, tamanho, entre outros. Dessa forma, prédios públicos ou semipúblicos como teatros, escolas, bancos e mesmo os edifícios comerciais que surgem ao final do século XIX e principalmente no início do século XX passam a ter obras de arte integradas. Muitas dessas obras abordavam temas amenos, ligados ao romantismo predominante da Belle Époque, outras incluíam deuses gregos, cenas campestres bucólicas ou mesmo o registro das propriedades agrícolas dos milionários que construía seus palacetes urbanos. Os autores eram artistas como Visconti, Rodolfo Amoedo, Bernardelli, etc.

Como resultado da competição entre artistas, começou a organizar-se um mercado próprio, no qual seus nomes começam a ser vistos como marcas. Isso se tornará ainda mais evidente décadas mais tarde com o surgimento das vanguardas históricas, em que artistas como Tarsila do Amaral, Anita Malfatti, Di Cavalcanti e Cândido Portinari projetaram suas obras e consagraram seus nomes para a posteridade.

As vanguardas históricas buscaram esvaziar a arte de sua função decorativa, reiterando a importância do “gênio” e incluindo conceitos e subjetividade como valor artístico. Valor este que encontra eco no consumo, apoiado pelos marchands e galerias que, timidamente, começam a surgir no início da década de 1960.

This process developed by spurring a series of commissions to encourage rationalizing remuneration based on parameters such as technique and size, among other factors. Accordingly, public or semi-public buildings such as theaters, schools, banks and even the commercial buildings that sprung up at the end of the 19th century and in particular in the early 20th, begin to exhibit works of art. Many such works referred to gentle themes linked to the romanticism predominant in the Belle Époque, while others included Greek gods, bucolic country scenes or even the country estates of the millionaires who erected their palaces in the city. These works were produced by such artists as Visconti, Rodolfo Amoedo, Bernardelli and others.

As a result of the competition between artists, a market of its own began to become organized, with the artists' names being used as references. This would become even more evident decades later with the appearance of renowned avant-gardes, when artists such as Tarsila do Amaral, Anita Malfatti, Di Cavalcanti and Cândido Portinari projected their works and had their names consecrated for posterity.

The avant-gardes of the past sought to separate art from its decorative function by stressing the importance of “genius” and including concepts and subjectivity as artistic value. This value is echoed in consumption, supported by the dealers and gallerists who began to appear timidly in the early 1960's.

Segundo o economista Tibor Scitovsky, o consumo de arte está associado a refinamento e, portanto, depende de treinamento, conquistado em exercício permanente e cotidiano. Assim, esse consumo dependeria fundamentalmente do investimento no capital humano, da educação para a arte. O comprador de arte seria o indivíduo educado para tal, alguém permanentemente exposto à arte e a atividades artísticas. Trata-se de um investimento complexo, em que a experiência de consumo vai além da questão monetária, completando-se – e talvez mesmo realizando-se – em certa situação social.

Nesse cenário, surge a figura do colecionador. Mais que um comprador, ele é um adicto. Colecionar pode ter inúmeras motivações, desde aquisição de conhecimento até investimento, passando pela pura e simples paixão. Alguns colecionam para registrar a história ou a evolução de um conjunto de objetos (moedas, selos, cartões postais) e outros para serem incluídos num determinado círculo social. Há ainda coleções que permitem alcançar a fama (a inclusão de um recorde no Guinness Book of World Records, por exemplo), outras são criadas apenas pelo prazer de organizar um conjunto de objetos.¹

É comum encontrar colecionadores de arte que trazem da infância o hábito de colecionar objetos diversificados. Suas coleções surgem a partir da associação entre um objeto, o prazer por ele proporcionado e sua relação com um determinado período da vida. Colecionar significa ter a possibilidade de repetir, inúmeras vezes, a experiência prazerosa que o objeto proporcionou.

Invariavelmente, no que diz respeito às coleções de arte, a experiência de consumo do colecionador vem acompanhada de grande curiosidade na vida e na obra do artista e não é raro encontrar colecionadores com bibliotecas ainda maiores que suas coleções. Normalmente, o interesse em aprofundar o conhecimento sobre suas aquisições o leva a inúmeras exposições, visitas a museus e viagens. Seja qual for o motivo que faz alguém colecionar obras de arte, é certo que se trata de um hábito que consome tempo e dinheiro, o que merece ser medido e calculado.

According to economist Tibor Scitovsky, the consumption of art is associated with refinement and therefore depends on a training pursued on a permanent, daily basis. So this consumption would depend fundamentally on investing in human capital, on educating in art. People who buy art, then, are individuals educated for such, people permanently exposed to art and artistic activities. This is a complex investment, in which the consuming experience goes beyond the monetary question and perhaps eventually even guarantees a certain social status.

In this scenario appears the figure of the collector. More than a buyer, he is an addict. Collecting may have innumerable reasons, from acquiring knowledge to investing, let alone pure and simple passion. Some collect to record the history or evolution of a set of objects (coins, stamps, postcards), others to be included in a certain social circle. There are also collections that lead to fame (inclusion in the Guinness Book of World Records, for example), while others are created merely for the pleasure of assembling a set of objects.¹

It is common to find art collectors who bring from their childhood days the habit of collecting various objects. Their collections result from the association between an object, the pleasure that it causes and its relationship with a certain period of life. Collecting means having the possibility of repeating endless times the pleasurable experience that the object offered.

With regard to art collections, the collector's experience as a consumer is invariably accompanied by a deep curiosity in the life and work of the artist, and it is not uncommon to come across collectors whose libraries are even bigger than their collections. Normally the interest in gaining more knowledge concerning their acquisitions makes them attend numerous expositions, visit museums and travel. Whatever the reason that makes people collect works of art, it is undeniably a habit that consumes time and money, both of which have to be measured and calculated.

1. McKinley, Mark B, 2007.

1. McKinley, Mark B, 2007.

Flavio Shiró
Informal III, 1961
Óleo sobre tela
72 x 72 cm



**Iberê Camargo**

Signo branco I, 1976

Óleo sobre tela

99,5 x 172,3 cm

Coleção Maria Coussirat Camargo

Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

Foto: Fábio Del Re / VivaFoto

O COLECCIONADOR BRASILEIRO E SUA TEIA DE RELAÇÕES

No Brasil, país de enorme desigualdade econômica e social, os colecionadores de arte são, em sua grande maioria, representantes das elites. Pessoas que, seja por capacidade econômica, ou por curiosidade intelectual, tiveram acesso a diversos lugares e realidades. Visitas a museus e exposições e a proximidade a coleções particulares parecem ter sido elementos presentes na sua formação. Se alguns procuram conhecer ou desenvolver relações com os artistas cujas obras compõem seu acervo, outros preferem restringir seu contato aos livros. A aproximação intelectual, no entanto, é comum a todos.

Participam, portanto, de um seleto grupo de conhecedores que compartilham de uma teia de relações que se retroalimenta do próprio conhecimento gerado e circulado por entre os muros imaginários que os cercam e dividem do público comum.

A compra é um exercício de julgamento subjetivo. Segundo o sociólogo francês Lucien Karpik, autor de *Valuing the Unique: the Economics of Singularities*, esse julgamento se apoia em cinco tipos de ferramentas: as redes de relacionamento, as marcas ou identidade, os críticos e os guias de orientação, as classificações e, finalmente, as confluências, ou seja, as formas de marketing e comunicação envolvidas. Esses elementos que integram o processo de julgamento e decisão de compra estão claramente presentes no mercado da arte. As redes constroem-se através do relacionamento entre artistas, galeristas, marchands e museus. Marca e identidade traduzem-se pelo artista e seu currículo. Os críticos ou os curadores que se dedicam a analisar as obras e exposições são os orientadores ou guias, e, finalmente, os instrumentos de marketing perpassam exposições, feiras e publicações.

Essa análise aplica-se não apenas àquelas obras únicas, mas também àquelas que têm uma tiragem controlada, como gravuras, fotografias, vídeos, esculturas, que se inserem no mercado com avaliação proporcional à escassez do número de cópias disponíveis no mercado.

Nessa teia de relações, portanto, incluem-se elementos fundamentais para a manutenção de toda a equação do mercado da arte: o galerista e o marchand. Embora não haja consenso em relação a quase nada no mundo da arte, a ideia de marchand está mais associada à de comerciante. Ele não está a serviço do artista, mas exatamente

THE BRAZILIAN COLLECTOR AND HIS WEB OF RELATIONS

In Brazil, a country of enormous economic and social inequality, the great majority of art collectors represent the elite. People whose economic advantage or intellectual curiosity has enabled them to have access to different places and a variety of life experiences. Visits to museums and exhibits, in addition to familiarity with private collections, seem to be the essential factors in their training. Some try get to know and develop a closer relationship with the artists whose works feature in their collections, while others prefer to limit their contact to books. Intellectual familiarity, however, is a common characteristic of all collectors.

These individuals therefore belong to a select group of connoisseurs who share a network of relations nourished by knowledge that is generated and circulates within the imaginary walls that surround and separate them from the general public.

Buying is a subjective decision. According to French sociologist Lucien Karpik, author of "Valuing the Unique: the Economics of Singularities", this decision relies on five types of tools: the networks of relations, identity marks, critics and counselor/guides, classifications, and lastly, confluences, in other words the sort of marketing and communications involved. These elements that make up the process of judging and deciding to buy are clearly present in the art market. The networks are built by means of the relationships between artists, gallery-owners, dealers and museums; the references and identity refer to the artist and his/her curriculum; the critics or curators who dedicate themselves to analyzing the works and exhibits are the orientators or guides; and finally, the market instruments include exhibits, fairs and publications.

This analysis addresses not only single works but also engravings, photographs, videos and sculptures incorporated into the market whose evaluation is proportional to the scarcity of available copies.

In this web of relations are thus included fundamental elements for maintaining the whole equation of the art market: the gallerist and the dealer. Although there is no consensus in respect to almost anything in the art world, the concept of dealer is more closely associated with that of broker. He/she is not at the service of the artist,

do colecionador,² articulando as obras que lhe faltam ou oferecendo aquilo que possa lhe interessar. O galerista, por outro lado, se coloca como arauto e defensor do artista. Funciona como uma espécie de agente, oferecendo-lhe, muitas vezes, meios de trabalho, o que pode vir, inclusive, na forma de um salário (posteriormente debitado da venda de alguma obra, é verdade). A galeria toma para si a função de construir e fortalecer o nome do artista no mercado. Isso significa dar preço às suas obras, inseri-lo em exposições e, sobretudo, eleger seus compradores.

Por atuar em nome do artista, o galerista muitas vezes escolhe para quem deve vender. Participar de determinada coleção pode aumentar ou diminuir seu preço de mercado, assim como ser revendido em um leilão, por exemplo. No geral, os galeristas preferem oferecer seus artistas a colecionadores selecionados, não orientados à revenda das obras. Isso não apenas porque a revenda não lhes favoreça, mas sobretudo porque com isso perdem o controle do público que procuram construir para seus representados. Algumas galerias preferem oferecer uma garantia de recompra, em caso de necessidade de venda. Afirmam rejeitar, por vezes, ofertas de compra extremamente vantajosas no sentido financeiro, ou ainda vender obras por preços abaixo do valor de mercado para clientes específicos.

Assim, cria-se um mercado endogâmico, feito e alimentado por relações interpessoais. Por isso é comum que os colecionadores tenham ao lado de si pessoas que os orientem e ajudem a conhecer e encontrar novas obras e artistas, avaliar critérios estéticos ou mesmo de autenticidade. Talvez por isso também seja comum ler seus nomes em listas de mantenedores de instituições e programas de residência, em conselhos editoriais, curatoriais e fiscais.

O que está por trás desse jogo de regras tão pouco claras é o cuidado de não “comoditizar” a arte. Os economistas definem bens como “commodities” quando podem ser trocados por outros da mesma categoria, sem diferenciação, oferecidos por outros produtores. Quando esse conceito é levado ao campo da arte, é a ideia da singularidade que se impõe para contestá-lo. A singularidade de uma obra de arte se confunde com a singularidade daquele que a possui, por isso o cuidado dos galeristas com o destino de suas peças.

No entanto, o mercado também soube lidar com essa demanda por commodities artísticas e apresenta produtos que cumprem esse papel. Seus agentes criam ações de marketing para compradores, mais do que colecionadores, em que parece haver uma transferência do juízo de valor da obra de arte ao vendedor, no caso, a galeria de arte ou o leiloeiro, que deve dar as devidas garantias de autenticidade e principalmente de valor de mercado futuro.

but relates precisely to the collector;² by identifying the works that he is lacking or offering what might interest him. On the other hand, the gallery-owner positions him/herself as herald and defender of the artist. He works as a kind of agent, often offering working conditions, which may even be in the form of a salary (later on, of course, deducted from the sale of some work). The gallery assumes the function of spreading and strengthening the name of the artist in the market. This means putting a price on his/her works, including them in exhibits, and above all electing buyers.

Because he acts on behalf of the artist, the gallery-owner often chooses to whom he should sell. Participating in a certain collection can increase or decrease the market price of the work, or else its resale price in an auction, for instance. In general, gallerists prefer to offer their artists to selected collectors, who are advised not to resell the works. This is so not only because reselling would not be to their advantage but also in this way they would lose control of the public that they are trying to establish for those they represent. Some galleries prefer to offer a guarantee of resale in case of the need to sell. At times they claim to turn down offers to buy that are extremely advantageous in the financial sense, or else to sell works at prices below the market value to specific clients.

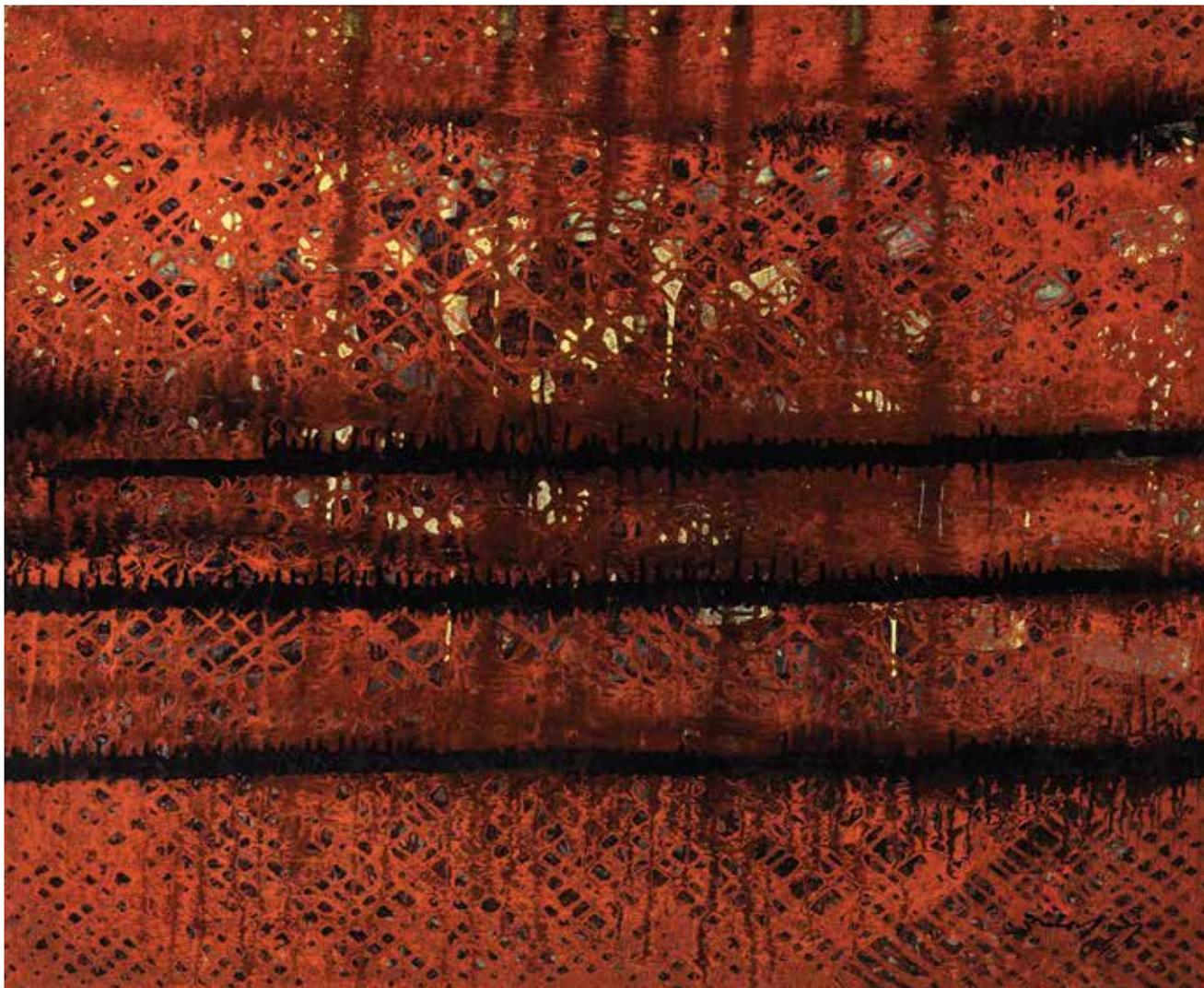
Accordingly, an endogamic market is created, set up and nurtured by interpersonal relations. That explains why it is common for collectors to keep close to people who can orient and help them to get to know and find new works and artists, as well as to evaluate aesthetic criteria or even authenticity. Perhaps that is also why one often reads their names in lists of benefactors of institutions, residence programs, and editorial, curatorial and fiscal boards.

What lies behind this game of rather unclear rules is the care not to make art a “commodity”. Economists define goods as commodities when these can be indiscriminately exchanged for others in the same category offered by other producers. When this concept is conveyed to the field of art, it is countered by the idea of singularity. The singularity of a work of art is confused with the singularity of the person who possesses it, which is why gallerists are careful with the destination of the pieces they sell.

Nonetheless, the market has also learned how to deal with this demand for artistic commodities and to present products that fill that role. Agents create marketing strategies for buyers rather than collectors, where the assessment of the value of the work of art seems to be transferred to the seller, in this case the art gallery or the auctioneer, who has to give due guarantees as to authenticity and above all future market value.

2. Poderíamos falar igualmente do comprador comum, mas o foco do texto é o colecionador.

2. We could also mention the common buyer, but the text focuses on the collector.



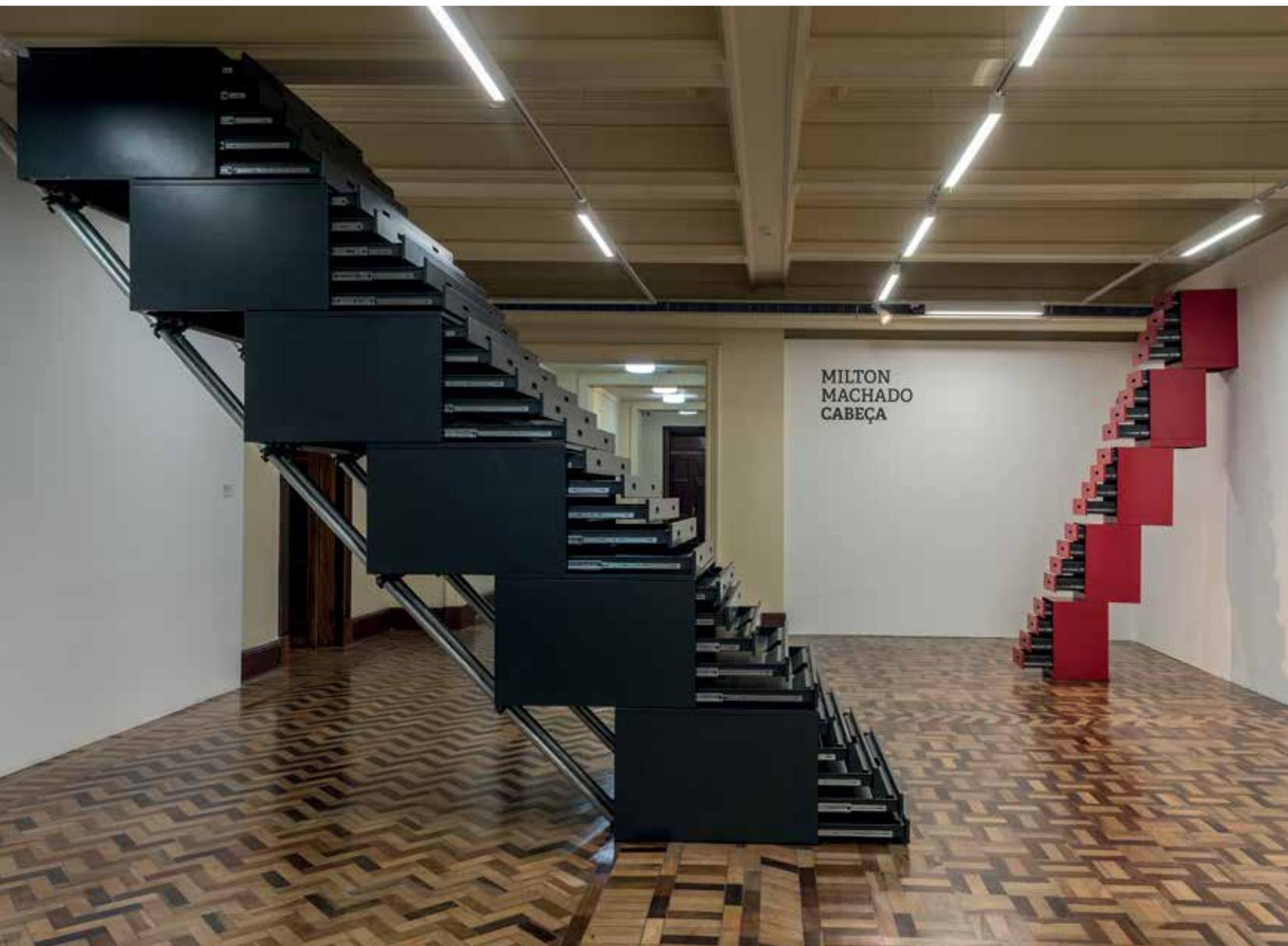
Antonio Bandeira

Campos Queimados, 1964

Óleo sobre tela

81 x 100 cm.

Foto: Jaime Acioli

**Milton Machado**

HI-FI, 2015

Aço (empilhamento de mapotecas Securit)

Estrutura tubular

500 x 100 x 480 cm

Música eletro-acústica por Rodolfo Caesar, 2015, nova versão
in Cabeça, CCBB-BH, 2015

Pilha, 2009

Aço (empilhamento de gaveteiros Securit)

340 x 40 x 230 cm

in Cabeça, CCBB-BH, 2015

Foto: Daniel Mansur

O MERCADO E SEUS ATORES

A discussão em torno da “commoditização” da arte nos leva às questões do valor e da precificação das obras de arte. Na precificação de uma peça, alegam-se algumas variáveis. A primeira, e sempre mais intangível, é a singularidade da obra. Não se trata, aí, de excluir fotografias, litografias, vídeos ou esculturas, por exemplo, cujos valores se alteram de acordo com número de cópias, impressão, etc. Tampouco o valor estético, uma vez que as vanguardas vieram esvaziar a arte de um suposto ideal de beleza, e a contemporaneidade tornou esse critério uma assunção objetiva. O valor leva em conta uma infinidade de fatores, desde o domínio de técnica até a sintonia dentro de um corpus de um artista³ e, sobretudo, quanto alguém está disposto a pagar pela obra.

Recentemente, em fevereiro de 2015, um óleo de Paul Gauguin, *Nafea Faa Ipoipo*, foi comprado por US\$ 300 milhões por um comprador do Qatar, provavelmente a Qatar Museums. Converteu-se, assim, na obra de arte mais cara da história. Resta compreender o que faz o valor de uma obra de arte chegar a esse patamar.

Como em qualquer outro mercado, a arte conta com uma cadeia produtiva composta por fornecedores dos mais diversos materiais, produtores (artistas), intermediários (galeristas, marchands e casas de leilão), clientes (colecionadores e compradores públicos e privados, individuais e institucionais), especialistas (curadores, críticos e acadêmicos) e prestadores de serviços os mais variados (seguradoras, transportadoras, produtores de eventos, assessores de comunicação, entre outros).

O primeiro ator dessa cadeia é o artista, aquele que produz. Se, historicamente, artistas organizavam-se em corporações ou ateliês, ainda hoje associam-se a outros profissionais para a realização de seus trabalhos. Não raro possuem assistentes, confiam a finalização de suas obras a moldureiros, auxiliares para polimento de peças em ferro, mármore ou granito. É comum performers terem suas exposições filmadas para posterior comercialização, e artistas terem equipes organizadas para a catalogação, documentação e conservação de seus trabalhos, além de profissionais encarregados de toda a burocracia que envolve.

Essa cadeia organiza-se em um mercado primário, em que um artista, representado por uma galeria, vende sua obra de arte pela primeira vez a um comprador; e um mercado secundário, que se caracteriza

3. Findlay, Michael, 2014.

THE MARKET AND ITS ACTORS

The discussion on the topic of “commoditizing” art leads to the questions of the value and pricing of works of art. Setting the price of a piece involves several variables. The first, and always the most intangible, is the uniqueness of the work. The matter here is not to exclude photographs, lithographs, videos or sculptures, for instance, whose values are different according to the number of copies, prints, and so on. Nor are we discussing the aesthetic value, since the avant-gardes have come along to empty art of any supposed ideal of beauty and the contemporary scenario has made this criterion an objective assumption. Value takes into account an infinite number of factors, from mastery of technique to the overall harmony expressed in the corpus of an artist’s work, and especially how much someone is willing to pay for the work.

Recently (February 2015) an oil painting by Paul Gauguin (Nafea Faa Ipoipo - When will you marry?) was purchased for US\$ 300 million by a buyer from Qatar, in all probability Qatar Museums. This made it the most expensive work of art ever. It remains to be understood what makes the worth of a work of art reach this level.

As in any other market, art relies on a productive chain made up of suppliers of a great variety of materials, producers (artists), intermediaries (gallerists, art brokers and auction houses), clients (collectors and public and private individual and institutional buyers), specialists (curators, critics and academics), as well as a whole array of providers of services (insurance companies, transportation companies, producers of events, communications advisors, among others).

The first actor in this chain is the artist, the one who produces. In the past, artists organized in cooperatives or studios, whereas nowadays they associate with other professionals to execute their works. They often have assistants, and they entrust the finalizing of their works to frame-makers and helpers to polish pieces made in iron, marble or granite. Performers often have their exhibitions filmed to be commercialized later on, and artists have organized teams to catalogue, document and conserve their works, besides professionals responsible for all the necessary bureaucracy.

This chain is organized like a primary market in which an artist, represented by a gallery, sells his work of art for the first time to a buyer, and a secondary market characterized by resale, in most cases intermediated and commissioned by an auction house. From the economic point of view, to some extent the art market also

3. Findlay, Michael, 2014.

Luiz Zerbini

Pipa, 2012

Slides, gelatina,

copic's e fita adesiva

45 x 40 cm

Foto: Eduardo Ortega



pela revenda, na maioria das vezes intermediada e comissionada por uma casa de leilão. Do ponto de vista econômico, o mercado da arte também sofre, em alguma medida, influência da lei da oferta e demanda, por meio da qual obras mais raras tendem a ser mais caras dado seu caráter singular. A economia, porém, não é capaz de explicar totalmente o processo de precificação de obras de arte.

Embora haja quem utilize métricas bem objetivas para a precificação de trabalhos, como a delimitação de valor por metro linear, cujo reajuste também responde aos processos de mercado, como o aumento da demanda, maior reconhecimento da obra, incorporação a uma coleção de referência, ou simplesmente a pura especulação, essa não é a regra. O alto nível de subjetividade desse mercado complexifica o seu entendimento, e, nesse cenário, o olhar multidisciplinar parece mais adequado. Seja na definição do que pode ser considerado arte e, posteriormente, de seu valor financeiro, essa subjetividade não encontra relação direta nos custos de matéria-prima, de produção e de distribuição de obras de arte; três itens que ajudam a explicar boa parte do preço de qualquer commodity.

Cabe distinguir os processos de precificação das obras de arte a partir dos operadores que estão na ponta do mercado. Segundo o professor da Christie's Education, Giovanni Gasperini, a composição do preço difere substancialmente quando a obra é comercializada em um leilão, em uma galeria, ou ainda por meio de um marchand.

O foco do leilão é a operação financeira, ou seja, chegar ao mais alto lance para as obras em oferta. Por outro lado, leilões de arte podem se repetir a cada conjunto de obras desde que a venda garanta os custos operacionais envolvidos. Nesses casos, o leiloeiro é a garantia da autenticidade e procedência das obras.

Leilões oferecem obras de acordo com a oferta, ou seja, quando dispõem de uma obra, ou um conjunto de obras, pelos quais consideram haver procura. A cada leilão são editados os catálogos e definidos os valores básicos e mínimos das peças oferecidas. Trata-se de um mercado de incertezas, uma vez que não há garantia de sucesso de vendas a cada leilão, e extrema volatilidade, como mostram as cifras elevadíssimas que alcançam determinadas obras de artistas cujos trabalhos não têm histórico condizente, ou vice-versa. Embora seja normal pensar que obras de um mesmo artista, com dimensões e características similares alcancem preços também similares, há componentes muito distintos como época da criação, raridade do tema, relação com a vida do artista e vários outros critérios, mais ou menos intangíveis, que podem gerar distinções de preços muito significativas. O mais comum e curioso é que muitas dessas elevações fora da curva se devem a fatores externos ao mercado da arte, como ganhos extraordinários do comprador em outros negócios, ou uma simples lacuna em uma coleção, que a obra em questão viria a preencher.

undergoes the influence of the law of supply and demand, by means of which rarer works tend to be more expensive because of their uniqueness. The economy, however, is unable to give a full explanation of how works of art are priced.

Although some use quite objective metrics to price works, such as delimiting value by linear meter, the readjustment of which also responds to market processes such as increased demand, enhanced recognition of the work, inclusion in a reference collection, or simply pure speculation, this is not the rule. The high level of subjectivity in this market makes it more complex to understand, and in such a scenario it seems more advisable to use a multidisciplinary approach. Whether in the definition of what can be considered art, and subsequently what it is worth financially, such subjectivity is not directly related to the costs of raw material, production and distribution of works of art: three items that help to explain a good part of the price of any commodity.

It is appropriate to look at the processes of pricing works of art employed by those positioned at the cutting edge of the market. According to Giovanni Gasperini, professor at Christie's Education, price-settling is substantially different when the work is commercialized at an auction, in a gallery, or even through a dealer.

Auctions are essentially concerned with the financial operation, that is to say, with achieving the highest bid for the works supplied. On the other hand, art auctions can be repeated at each set of works provided that the sales guarantee the operational costs involved. In these cases the auctioneer is the guarantee of the authenticity and origin of the works.

Auctioneers present works according to supply, in other words, when they have a work or set of works available for which they feel there is a demand. Each auction has catalogues edited and the base and minimum values defined for the pieces presented. This is a market of uncertainties, since there is no guarantee of successful sales at each auction. Also, volatility is extreme, as shown by the very high figures reached by certain pieces produced by artists whose work seems inadequate, or vice-versa. Although it is normal to think that works of the same artist, of similar size and characteristics, achieve equally similar prices, there are very different components, such as the period of creation, the rarity of the theme, its relation with the life of the artist, and many other more or less intangible criteria that can make for very significant differences in terms of price. What is most common and curious is that many of these exceptionally higher prices are due to factors alien to the art market, such as extraordinary successes made by the buyer in other markets, or a simple lacuna in a collection that the work in question can come to occupy.



Anna Maria Maiolino

Instalação Entrevistas, 1981/2011
Centro Galego de Arte Contemporânea,
Santiago de Compostela, Espanha
Foto: Mark Ritchie



A título de exemplo, uma tela do artista alemão Gerard Richter – *Abstraktes Bild* – foi recentemente vendida em leilão pela Sotheby's por US\$ 46,5 milhões, e o artista, com 83 anos, declarou uma reação de horror apesar do que poderia soar boa notícia. Horror pois a obra em questão havia sido vendida por ele em 1986 por um valor 5 mil vezes menor. Para ele, o exemplo é apenas mais um indicativo de sua incompreensão das lógicas do mercado.

No que toca à operação financeira, galeristas e marchands, embora tenham, de certa forma, focos diferentes – o artista, no primeiro caso, e o colecionador, no segundo – não trabalham com disputas públicas, ao contrário, garantem o máximo de discrição na operação. Seus valores dificilmente são conhecidos pelo mercado. Em ambos os casos, o objetivo principal é a sustentabilidade da operação, de modo a gerar negócios, repetidas vezes, para todos.

Uma pesquisa realizada pela especialista em mercado de arte Clare McAndrew estimou que o mercado da arte movimentou em 2006 um montante de US\$ 52 bilhões em todo o mundo, dos quais 48% no âmbito dos leilões. Dessa forma, cerca de US\$ 27 bilhões foram realizados em operações individuais, cujos detalhes não estão disponíveis.⁴ Não obstante as operações de compra e venda de obras de arte por meio de galerias pareçam movimentar volumes maiores de recursos, são os leilões que dão visibilidade às operações. Esse é o instrumento que oferece transparência de operação, permitindo ao grande público conhecer valores do mercado da arte.⁵ Suas distorções, no entanto, oferecem ao leigo um olhar limitado.

By way of illustration, a canvas painted by German artist Gerard Richter – Abstraktes Bild – was recently sold at a Sotheby's auction for US\$ 46.5 million. The 83-year-old artist was horrified at what should sound like a piece of very good news; horrified because the work in question had been sold by him in 1986 for five thousand times less. For him, the example is just one more instance of his failure to understand market logic.

As far as the financial operation proper is concerned, gallerists and dealers, albeit from somewhat different points of view – the artist for the former, the collector for the latter – avoid public disputes, preferring as they do the utmost discretion in their business. Rarely are their values known to the market. In both cases the main objective is the sustainability of the operation, in order to generate repeated business opportunities for everyone concerned.

A survey carried out by art-market specialist Clare McAndrew estimated that in 2006 the art market transacted a total of US\$ 52 billion across the world, with auctions accounting for 48%. Accordingly, individual operations (the details of which are not available) were responsible for US\$ 27 billion.⁴ Although buying and selling works of art through galleries appears to render bigger amounts, auctions are what make such operations visible. They are the instrument that lends transparency to financial movements and enables the public at large to be familiar with the values of the art market.⁵ It is the distortions of this market, however, that give the layman a limited impression.

4. Findlay, Michael, 2014, p.61.

5. Nesse sentido, é interessante conhecer o site ArtPrice, no qual é possível acompanhar séries históricas de preços por artista e casa de leilão.

4. Findlay, Michael, 2014, p.61.

5. In this sense it is interesting to access the site ArtPrice, which enables accompanying past prices by artist and auction house.

Waltercio Caldas

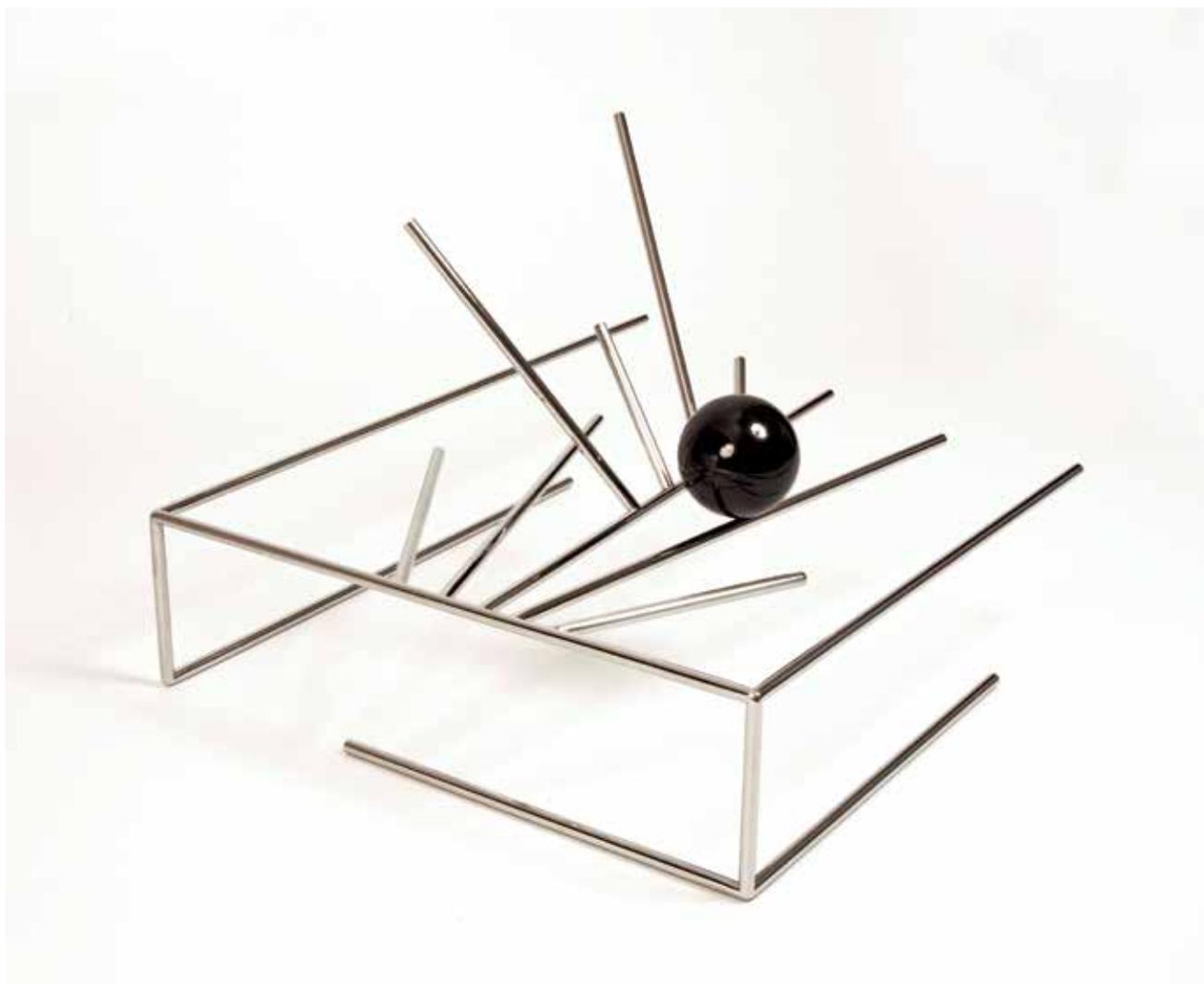
Sem Título, 2010

Aço inoxidável e granito

34 x 47 x 61,5 cm

Coleção particular

Foto: Vicente de Mello



Angelo Venosa

Sem título (Baleia), 1990

Aço corten

360 x 360 x 255 cm

Praia do Leme, Rio de Janeiro

Foto: Vicente de Mello



O FOMENTO À ARTE E OS MUSEUS DE ARTE

Em 1963, o empresário e colecionador Raymundo Ottoni Castro Maya decide criar uma fundação que leva o seu nome para gerir sua coleção de 22 mil peças. Duas de suas residências foram, então, transformadas em museus: o Museu do Açude (criado em 1964) e o Museu da Chácara do Céu (criado em 1972), que passaram a guardar as coleções diversificadas do empresário, que incluem a mais vasta coleção de gravuras e desenhos de Debret, mas também obras de pintores modernos brasileiros e internacionais, como Picasso e Matisse. Em 1983 os museus passaram à administração do governo federal. Com um modelo similar, em 1974, é criada a Fundação Maria Luisa e Oscar Americano para administrar um acervo rico em obras dos períodos Colonial, Imperial e Moderno, doando à cidade de São Paulo a casa modernista, projetada pelo arquiteto Oswaldo Bratke, cercada por um extenso parque, localizados no bairro do Morumbi, em São Paulo.

Merece destaque também a coleção de Odorico Tavares, poeta e jornalista, secretário do jornal Diário de Pernambuco, que fez carreira na Bahia e circulou pela intelectualidade local. Muito próximo de Assis Chateaubriand, assumiu um relevante papel na divulgação dos artistas nordestinos e contribuiu para a criação do MAM da Bahia e dos museus regionais de Feira de Santana (BA) e Olinda (PE). A coleção de Odorico Tavares tem quase todos os grandes artistas da modernidade brasileira das gerações de 1940, 1950 e 1960, além de artistas internacionais como Picasso e Miró.

Em 1970, foi criado o Paço das Artes, na Cidade Universitária da USP, com o objetivo de promover a arte contemporânea, com caráter experimental. Nos últimos 20 anos, apresentou cerca de 225 artistas, 60 curadores e críticos.

FOSTERING ART AND ART MUSEUMS

In 1963, the entrepreneur and collector Raymundo Ottoni Castro Maya decided to create a Foundation in his name to administrate his collection of 22,000 pieces. Two of his homes were therefore turned into museums: the Açude Museum (opened in 1964) and the Chácara do Céu Museum (opened in 1972), which began to shelter the entrepreneur's diversified collections, which include the largest collection of Debret's engravings and drawings, as well as works by modern Brazilian and international painters such as Picasso and Matisse. In 1983 the museums passed to the administration of the federal government. Adopting a similar model, in 1974 the Maria Luisa and Oscar Americano Foundation was created to manage a collection rich in works of the colonial, imperial and modern periods, donating to the city of São Paulo the modernist house designed by architect Oswaldo Bratke and surrounded by a large park in the Morumbi district of São Paulo.

Also worthy of note is the collection of Odorico Tavares, poet, journalist and secretary of the Diário de Pernambuco newspaper who built his career in Bahia and circulated among the local intelligentsia. A very close friend of Assis Chateaubriand, he played an important part in divulging Northeastern artists and contributed to the creation of the MAM in Bahia and the regional museums of Feira de Santana (BA) and Olinda (PE). Odorico Tavares's collection includes almost all the great artists of Brazilian modernity – the generations of the 1940's, 1950's and 1960's - besides international artists like Picasso and Miró.

The Paço das Artes in São Paulo University (USP) was created in 1970 for the purpose of promoting contemporary art of an experimental nature. Over the last 20 years it has presented exhibits of about 225 artists, 60 curators and critics.

No início da década de 1980, surge o Projeto Arte Pará, promovido pela Fundação Rômulo Maiorana com objetivo de estimular a produção artística local e da Amazônia. Até hoje, constitui-se em um dos mais significativos projetos de fomento, acesso e difusão artística no país. Iniciado como um salão de arte, o Arte Pará hoje ocupa os diversos espaços museais de Belém e vem fomentando acervos locais, como é o caso do Espaço Cultural Casa das Onze Janelas, criado em 2002, dedicado às artes visuais contemporâneas, que conta com mais de 2.300 obras.

Em Fortaleza, a instituição mais estruturada é a Fundação Edson Queiroz, criada em 1973. Possui um dos maiores acervos de artes visuais numa instituição de ensino privada e uma importante coleção de arte moderna brasileira. Dispõe de um espaço cultural para exposições e, junto com o Centro Cultural Dragão do Mar, criado pelo governo do estado em 1999, realiza o Unifor Plástica, importante evento de estímulo às artes cearenses.

Seguem-se a essas instituições, várias outras dedicadas à promoção e divulgação das artes visuais: o Itaú Cultural em 1987, o Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro, em 1989, o Instituto Moreira Salles em 1992, o Museu Brasileiro de Escultura, em São Paulo, em 1995, o Museu de Arte Contemporânea de Niterói em 1996, o Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães no Recife em 1997. É nesse contexto que insere a reforma do prédio da Pinacoteca do Estado de São Paulo, realizada entre 1993 e 1998, com projeto do arquiteto Paulo Mendes da Rocha, durante a gestão do diretor e artista plástico Emanuel Araújo, o que possibilitou à instituição alçar a um novo patamar, especialmente no que diz respeito à valorização da arte contemporânea, inserindo-se num circuito internacional de exposições.

Em 1997, realiza-se a primeira edição da Bienal do Mercosul, em Porto Alegre. Com apoio do Grupo Gerdau, ela vem ocorrendo regularmente desde então, mobilizando os diversos espaços culturais da cidade, promovendo um diálogo entre a produção brasileira e a produção latino-americana.

The early 80's saw the appearance of the Arte Pará Project sponsored by the Rômulo Maiorana Foundation to stimulate the local artistic production of the states of Pará and Amazonas. This has proved to be one of the most remarkable projects for the development, diffusion and access to art in the country. Inaugurated as an art salon, today Arte Pará occupies Belem's several museum spaces and has encouraged local collections such as the Casa das Onze Janelas Cultural Space opened in 2002 and dedicated to contemporary visual arts, with holdings amounting to more than 2,300 art works.

The most structured institution in Fortaleza is the Edson Queiroz Foundation, opened in 1973. The Foundation is home to one of the largest visual arts collections in a private school, with an important collection of Brazilian modern art. There is a cultural space for exhibits, and together with the Dragão do Mar Cultural Center, created by the State government in 1999, it organizes the Unifor Plástica, an important event to foster the artists of Ceará.

Similarly, some more institutions dedicated to promoting and divulging visual arts can be listed, such as: in Rio de Janeiro the Banco do Brasil Cultural Center in 1989, and the Moreira Salles Institute in 1992; in São Paulo, the Itaú Cultural in 1987 and the Brazilian Sculpture Museum in 1995; in Niteroi, the Museum of Contemporary Art in 1996; and in Recife, the Aloísio Magalhães Museum of Modern Art in 1997. Included among these initiatives is the reform of the building of the São Paulo State Pinacoteca, undertaken between 1993 and 1998 and projected by architect Paulo Mendes da Rocha during the administration of plastic artist Emanuel Araújo. This renovation enabled the institution to rise to a new sphere, above all with regard to valorizing contemporary art by joining the international circuit of exhibitions.

The first edition of the Mercosur Biennial was held in Porto Alegre in 1997. Recurring on a regular basis since then, it is sponsored by the Gerdau Group and mobilizes the various cultural spaces in the city, in this way promoting a dialogue between Brazilian and Latin-American artists.

Os museus mais recentes que merecem destaque são o Iberê Camargo, em Porto Alegre, criado em 2008, também sob a liderança da Gerdau, para abrigar as 7 mil obras do artista. Em São Paulo é o Instituto Tomie Ohtake, criado em 2001, visando a apresentar as novas tendências da arte nacional e internacional, além daquelas que são referências nos últimos 50 anos, coincidindo com o período de trabalho da artista plástica que dá nome ao espaço. Em Curitiba foi construído o Museu Oscar Niemeyer voltado para divulgação das artes visuais, arquitetura e design.

No Rio de Janeiro, a prefeitura inaugurou em 2013 o Museu de Arte do Rio (MAR), com uma coleção de peças, doadas por diversos colecionadores e apoiadores, que possibilitam uma ampla leitura transversal da história da cidade e possibilitam a montagem de exposições que unem dimensões históricas e contemporâneas da arte. Em Belo Horizonte, a criação do Circuito Praça da Liberdade possibilitou a instalação ali do Centro Cultural Banco do Brasil e da Casa Fiat de Cultura, para a promoção das artes visuais, dentre outras instituições culturais.

Muitas dessas instituições vêm na esteira de ações pontuais de fomento às artes visuais e envolve também a formação de coleções corporativas. Algumas instituições financeiras viabilizaram a construção de sedes próprias para atividades culturais, várias delas se beneficiando de leis de incentivo à cultura. Nesse contexto, a Lei Rouanet, principal instrumento federal de fomento à cultura, desempenha um importante papel, ao lado da renúncia ao Imposto sobre a Circulação de Mercadorias e Serviços (ICMS), em âmbito estadual, para a promoção de exposições, pesquisas e valorização de seus acervos.

Atualmente, além das exposições que vêm atraindo públicos cada vez mais numerosos e da criação de museus especializados, a internet e os bancos de dados aparecem como novos mecanismos para a institucionalização da arte. Além da consulta aos acervos dos museus, os artistas jovens e emergentes beneficiam-se desse veículo para expor e comercializar seus trabalhos. Há, hoje, desde lojas e leilões virtuais até especialistas que oferecem consultoria para a aquisição de obras. São importantes meios de divulgação e promoção das artes que também integram o mercado da arte.

The most recent museums worthy of note are the Iberê Camargo in Porto Alegre, opened in 2008, also with the sponsorship of the Gerdau Group and exhibiting the 7,000 works produced by the artist. The Tomie Ohtake Institute was founded in São Paulo in 2001, aimed to present the new tendencies of national and international art, in addition to landmark works of the last 50 years, thus coinciding with the productive period of the artist who lent her name to the museum. The Oscar Niemeyer Museum was built in Curitiba, dedicated to divulging the visual arts, architecture and design.

In 2013, the city government of Rio de Janeiro inaugurated the Rio Art Museum (MAR), with a collection of works donated by various collectors and sponsors. These works offer a broad reading of the history of the city by presenting exhibits that bring together both historical and contemporary facets of art. In Belo Horizonte the Praça da Liberdade Cultural Circuit enabled the installation of the Banco do Brasil Cultural Center and the Fiat House of Culture to promote the visual arts, together with other cultural institutions.

Many of these institutions appear in the wake of specific actions to foster the visual arts while at the same time forming corporative collections. Some financial institutions made it possible to build premises for cultural activities, many of which benefit from laws to incentivate culture. In this regard, the Rouanet Law, which is the principal federal instrument for developing culture, plays an important part, as does exemption from the Value-Added Tax on Sales and Services (ICMS) on the state level for promoting exhibitions, research and valorization of collections.

At present, aside from the expositions that have been attracting increasingly more visitors, and the opening of specialized museums, the Internet and databanks also function as new mechanisms for the institutionalization of art. Besides consulting the museums collections, young and novice artists benefit from such vehicles to show and market their work. Nowadays there are virtual shops and auctions, and even specialists offering consultancy to buy works of art. These important means of divulging and promoting the arts are also part of the art market.

Fernando Lindote

O Guardião da fala II, 2015

Óleo sobre tela

160 x 140 cm

Coleção MAR / Doação do artista



MERCADO, VALOR E PODER

Em tese, o mercado da arte deveria ter vasos comunicantes que garantiriam um alinhamento entre os preços praticados por seus agentes, de forma que não houvesse grande diferença em seus valores. A ineficiência dessa comunicação resulta, não raro, em preços diferentes, nos dois mercados, para trabalhos equivalentes.⁶

Segundo Iain Robertson, a arte só pode ser considerada arte quando trocada por dinheiro. Em princípio, essa afirmação confronta a visão mais romântica ou aquela da “anticommoditização” da arte, mas para o autor isso não passa de um processo de legitimação, que está alicerçado na transferência de poder. Nessa acepção, se uma peça de arte possui determinada qualidade estética ou conceitual que inspire desejo de posse, há nela um valor. Sendo valor, na sociedade capitalista, representado por dinheiro, é possível compreendê-lo como o principal meio de transferência de significado para o objeto, uma vez comprado. Mas não é exatamente o comprador, aquele que de fato garante a compra, que tem poder de influenciar esse processo. São diversas as variáveis ao longo do tempo, da economia e do contexto.

Daniele Granet e Catherine Lamour destacam que o sucesso dos artistas está ligado a decisões de homens e mulheres influentes nesse meio, ou seja, galeristas, marchands e críticos. Nessa visão, a combinação de uma boa crítica e uma grande exposição individual, associada à reputação da galeria, pode ser garantia de sucesso. Essa lógica funcionaria de modo semelhante a outros mercados, se esses atores tivesse funções bem delimitadas. Mas a realidade é que há um permanente conflito de interesses.

No mundo, os grandes galeristas também são grandes colecionadores, como Larry Gagosian (dono da Galeria Gagosian, a maior de todas), François Pinault (dono de casa de leilões Christie's e das marcas Alexander McQueen, Balenciaga, Brioni, Gucci, Puma, Volcom) e Charles Saatchi (dono da galeria Saatchi, que lançou ninguém menos que Damien Hirst). Seus interesses como colecionadores e galeristas, somados ao poder de lançar e legitimar um artista, seriam,

6. Fialho, Ana Letícia, 2014.

MARKET, VALUE AND POWER

Theoretically, the art market should have a system of communicating vessels to guarantee alignment between the prices practiced by its agents in order to prevent large differences in values. The inefficiency of such communication often results in different prices being practiced in the two markets for the same works.⁶

According to Iain Robertson, art can only be considered art when it is exchanged for money. In principle this statement opposes the more romantic idea or the notion of self-marketing of art, but for the author this is merely a validating process based on the transferring of power. From this angle, if a piece of art possesses a certain aesthetic or conceptual quality that kindles the desire to own it, then it is valuable. Since value in capitalist society is represented by money, this can be understood as the chief way to transfer meaning to the object once it is bought. But it is not exactly the buyer who has the power to influence this process. There are different variables according to time, the economy and context.

Daniele Granet and Catherine Lamour emphasize that an artist's success is linked to the decisions of men and women who exert some influence in this field, that is, gallery-owners, dealers and critics. From this perspective, the combination of a good review and a good individual exhibit, along with the reputation of the gallery, can be a guarantee of success. Such logic would work in the same way as in other markets if these actors had well delimited functions, but the truth is that there is a permanent conflict of interests.

The big gallery-owners throughout the world are also big collectors, such as Larry Gagosian (owner of the Gagosian Gallery, the biggest of all), François Pinault (owner of Christie's auctions houses and the reference names Alexander McQueen, Balenciaga, Brioni, Gucci, Puma, Volcom), and Charles Saatchi (owner of the Saatchi Gallery, which launched no less than Damien Hirst). Their interests as collectors and gallerists, added to the power of launching and validating an artist, would in any other market be condemned as inside information, cartelization or monopoly. Nonetheless, in the art world, asymmetry of information is held to be an advantage that undergoes no sort of regulation or economic or social reprehension.

6. Fialho, Ana Letícia, 2014.



Alberto da Veiga Guignard

Paisagem, 1950

Têmpera sobre papel colado
sobre aglomerado

66 x 160 cm

Foto: Jaime Acioli



Beatriz Milhazes

Meu Limão, 2000

Acrílica sobre tela.

249 x 320 cm

Foto: Manuel Águas & Pepe Schettino

Cortesia da artista



em qualquer outro mercado, condenados como *inside information*, cartelização ou monopólio. Não obstante, na arte, a assimetria de informação é considerada uma vantagem que não sofre nenhum tipo de regulação ou repreensão econômica ou social. Um mercado que gera bilhões de dólares por ano, sem nenhuma regulação econômica. Embora seja, no mínimo, curioso, evidencia o argumento da subjetividade e da dificuldade em se criar mecanismos objetivos de avaliação.

Apesar do peso da subjetividade, a notícia ruim para os que tentam dissociar a arte da economia é que a influência dos atores legitimadores está mais associada à sua riqueza que à tradição. Obviamente, há uma interdependência entre ambas; quanto mais dinheiro, mais possibilidade de formação e reconhecimento de artistas. O capital, porém, parece vir em primeiro lugar. Basta ver a ascensão da China,⁷ que passou os EUA no market share global de leilões de arte, tendo ainda um número limitado de artistas inseridos no mercado mundial. Do outro lado, a França, com toda sua tradição e políticas públicas de incentivo à arte, é cada vez menos influente. Quando se trata apenas de arte contemporânea, EUA e China detêm, juntos, 78% das receitas de arte em leilões.⁸ Entre os dez artistas contemporâneos que mais venderam em leilões (2013/2014), quatro são americanos, mais quatro, chineses, um é inglês e um, alemão. De todas as vendas em leilão no mundo, 39,2% foram de artistas chineses, 35,2% de artistas dos EUA e apenas 0,6 % de brasileiros.

A segunda notícia ruim para o argumento não “comoditizador” é que, nessa visão que associa dinheiro e arte (mesmo entendendo o dinheiro como o processo transacional de transferência de poder), obras de arte podem ser consideradas mercadorias de luxo.

Assim, o mercado da arte, como qualquer mercado de luxo, é dominado por uma elite, que detém o monopólio do gosto e tem o poder de legitimar um artista. No caso dos EUA e da Europa, além dos galeristas e colecionadores, grandes instituições públicas têm grande importância com legitimadoras de artistas, já que possuem os acervos mais importantes e grande poder de compra.

No Brasil o cenário não é muito diferente, mas possui particularidades. Também possui um seleto grupo de galerias com mais poder que outras. No entanto, frente ao pequeno peso que possuem as grandes instituições públicas, seja pela ausência de políticas de formação de acervo ou apenas baixo poder de compra, talvez sejam os colecionadores particulares os principais responsáveis pela legitimação dos artistas.

A market that generates billions of dollars a year without any economic regulations: although this is at least curious, it does illustrate the argument of the subjectivity and difficulty of setting objective mechanisms of evaluation.

Despite the weight of subjectivity, the bad news for those who try to disassociate art from economy is that the influence wielded by the validating actors is associated more with their wealth than with tradition. One obviously depends on the other: the more money, the more opportunity to cultivate and spread recognition of artists. Capital, however, seems to come in the first place. It suffices to look at the rise of China,⁷ which has passed the United States in the global market share of art auctions, albeit still with a limited number of artists in the world market. On the other hand, France, with all its tradition and public policies to stimulate art, exerts less and less influence. When one discusses only contemporary art, the United States and China together hold 78% of art revenue from auctions.⁸ Of the Top 10 contemporary artists who sold most at auctions in 2013/2014, four are American, four Chinese, one English and one German. Of the total number of sales at auctions across the globe, 39.2% were Chinese artists, 35.2 % from the United States and only 0.6 % Brazilian.

The second piece of bad news to counter the argument against turning art into a commodity is that this view of joining together money and art (even seeing money as the transactional process of transferring power) allows works of art to be considered as luxury merchandise.

In this way, the art market, like any other luxury market, is dominated by an elite who hold the monopoly of taste and the power to validate an artist. In the case of the United States and Europe, besides gallerists and collectors, large public institutions play an important role as validators of artists, since they possess the most important collections and exceptional buying power.

The scenario in Brazil is quite similar, but with certain peculiarities. Brazil also has a select group of galleries with more power than others. Nevertheless, given the reduced weight of the large public institutions, either because of the lack of policies for gathering collections or simply due to scant buying power, perhaps private collectors are the ones mainly responsible for validating artists.

The collection assembled by Gilberto Chateaubriand, and his close relationship with artists since the 1950's, was vital to the process of validating and building a base of Brazilian artists of the modernist and neo-concretist movements. Similar roles were played by Cicillo Matarazzo, Castro Maya, Roberto Marinho, João Sattamini and

7. Segundo a Artprice de 2011, a China tinha 41,4% do Mercado Global, os EUA, 23,6%, o Reino Unido, 19,4 %, e a França, 4,5%.

8. Artprice, 2014.

7. According to the 2011 Artprice, China had 41.4% of the global market, the United States had 23.6%, the United Kingdom 19.4 %, and France 4.5%.

8. Artprice, 2014.

A coleção de Gilberto Chateaubriand, e a sua relação próxima com os artistas, desde a década de 1950, foi essencial no processo de legitimação e construção de uma base de artistas brasileiros do modernismo ao neoconcretismo. Papéis semelhantes desempenharam Cicillo Matarazzo, Castro Maya, Roberto Marinho, João Sattamini e Sergio Fadel, cujas coleções estão em instituições abertas à visita pública ou em busca de serem viabilizadas. Mais recentemente, Bernardo Paz criou o Centro de Arte Contemporânea Inhotim.⁹ Há novas iniciativas como o Instituto Figueiredo Ferraz, em Ribeirão Preto, que conta com mais de 2.500 m² destinados a exposições de artistas contemporâneos.

É interessante observar que o processo de legitimação, por meio de colecionadores privados, segue, de alguma forma, seu poder aquisitivo. Quando Chateaubriand tinha um poder econômico maior, inclusive em relação aos artistas em início de carreira,¹⁰ seu poder de legitimar as obras era tão grande que a maior parte dos artistas lhe vendiam suas obras por 50% do valor de mercado. Tratava-se de um mercado pouco desenvolvido, em que artistas tinham grande dificuldade para viver de sua arte, e fazer parte de sua coleção era um investimento e um selo de qualidade.

É importante atentar para a relação entre arte e mercado, ressaltando sua associação com todos os valores, quer sejam estéticos, expressivos, históricos, conceituais ou simbólicos, que a arte traz e inspira. Eles estão inseridos nos próprios valores e ações de cada um de seus atores, independentemente de sua capacidade de influência. De alguma forma se compartilham gostos, idealizações, referências, que, embora se expressem economicamente, transcendem a economia. Hélio Oiticica é um exemplo que permite pensar na complexidade desse cenário. Expoente da transgressão, com “seja marginal, seja herói”, sua obra evoluiu de uma crítica ferrenha ao consumismo em forma quase incomercializável¹¹ para ser, hoje, uma das mais reconhecidas e valorizadas do Brasil.

Nesse contexto, a compra de um trabalho artístico pode ter uma motivação puramente estética, uma busca de reconhecimento social (assim como apreciar vinhos ou vestir um roupa de grife), uma compulsão colecionista ou mesmo o desejo de investimento em algo que promete riqueza futura. Mas nada disso tira o valor simbólico das artes e toda a subjetividade que as cercam.

Sergio Fadel, whose collections are found in institutions already open to the public or in the process of opening to visitors. More recently, Bernardo Paz opened the Inhotim Center of Contemporary Art.⁹ Other new initiatives include the Figueiredo Ferraz Institute in Ribeirão Preto, which has over 2,500 m² earmarked for exhibits of contemporary artists.

It is interesting to note that the process of validating art through private collectors in a certain way goes hand in hand with their buying power. When Chateaubriand enjoyed greater economic means, including in respect to artists at the outset of their careers,¹⁰ his power to launch works was so great that most of the artists sold him their works for 50% of their market value. The market was not well developed, artists found it very difficult to live off their art, and being part of his collection was an investment and a certificate of quality.

The relation between art and market should underscore the ensemble of values – be they aesthetic, expressive, historical, conceptual or symbolic – contained in and inspired by art. These belong to the very values and actions of each of the actors, regardless of his or her capacity to influence the market. In a way, tastes are shared, as are idealized references which, even though they are expressed economically, transcend economics. Hélio Oiticica is an example that allows one to think of how complex this scenario is. An exponent of transgression with his motto “be a marginal, be a hero”, his work evolved from a ferocious criticism of consumerism in an almost unmarketable form¹¹ to be one of the most prestigious and valorized today in Brazil.

In this context, buying a work of art can be for purely aesthetic reasons, a desire for social recognition (just like appreciating wines or wearing designer clothes), a collectionist compulsion, or even the desire to invest in something that promises a future return. None of this, however, detracts from the symbolic value of the arts and all the subjectivity that informs them.

From this perspective we return to the question raised by Exame magazine in 1971. Could art be the best business in the world? The reason why the Qatar Foundation decided to buy an oil painting for US\$ 300 million was not financial return but a transferring of power and value. This operation introduced that country to a select club of owners of small treasures from the history of world art, unquestionably recognized by a whole network of institutions, critics and collectors. Qatar possesses a strategy of nation that

9. Fato curioso, a artista plástica Adriana Varejão, ex-mulher de Bernardo Paz, aparece na lista da Artprice em primeiro lugar entre os brasileiros com o preço de uma obra mais alto atingido em leilão (2013/14).

10. Há relatos de artistas que permutavam obras por pagamento de viagens e ajuda financeira para diversas atividades, a relação beirava o mecenato.

11. Exemplos são o Éden e a série Cosmococa, grandes instalações, praticamente impossíveis de transportar. Mais curioso ainda é que esses trabalhos foram concebidos, respectivamente, em Londres e Nova York, justamente os centros de referência do capitalismo. Isso nos faz lembrar de Marx escrevendo o capital no berço do capitalismo.

9. A curious fact is that plastic artist Adriana Varejão, ex-wife of Bernardo Paz, appears in first place in the list of Artprice of the Brazilian artists with the highest price for a work sold in auction (2013/14).

10. There are reports of artists who exchanged works for journeys and financial help in various activities, in a relationship similar to patronage.

11. Examples are Éden and the Cosmococa series, large installations that are practically impossible to transport. Even more curious is that these works were conceived, respectively, in London and New York, precisely centers of capitalism. This reminds us of Marx writing his Capital in the very birthplace of capitalism.

Sob essa perspectiva, voltamos à questão levantada pela revista Exame de 1971. Será que a arte é mesmo o melhor negócio do mundo? A razão pela qual a fundação do Qatar decidiu comprar um óleo por US\$ 300 milhões não foi a busca por retorno financeiro, mas uma transferência de poder e valor. Com essa operação, ela se insere em um seleto clube de possuidores de pequenos tesouros da história da arte mundial, reconhecido indubitavelmente por toda uma rede de instituições, críticos e colecionadores. O Qatar possui uma estratégia de nação que busca visibilidade e que pretende criar alguma atratividade que justifique o crescimento de fluxos turísticos. Na visão do Emirado, a criação de uma coleção de arte com expoentes da arte ocidental pode tirá-lo da posição de Oriente Médio, próximo de outras nações e de culturas que pouco têm em comum ao Ocidente, e aproximá-lo da Europa e das Américas.

O Brasil, ao contrário, ainda carece de uma política clara e racional para as artes. Se hoje o mercado se consolida e é reconhecido por instituições e pela mídia, alguns ambientes críticos e acadêmicos insistem no discurso romântico de separar esses dois universos, alegando uma espécie de defesa das características auráticas das obras de arte. Perdem os artistas, cujo valor do trabalho fica à mercê de critérios pouco claros, e perde o país, que tem seus artistas evadindo-se para o exterior em busca de melhores condições de trabalho e circulação de suas obras. Criatividade é um dos principais agentes de transformação social e econômica. Ao negar a nossos talentos a perspectiva de produzir e prosperar, estamos, na verdade perdendo a chance de, simbólica e financeiramente, abrir novos caminhos no futuro. Nessa perspectiva, sim, a arte é um excelente negócio. E comprar arte é uma arte.

seeks visibility aimed at creating some appeal to justify the growth of tourism. As the Emirate sees things, creating an art collection with exponents of Western art can distance it from its position in the Middle East – a neighbor to other nations and cultures with little in common with the West – and in this way bring it closer to Europe and the Americas.

On the other hand, Brazil is still lacking in a clear, rational policy as regards the arts. While today's market is consolidated and recognized by institutions and the media, some critical and academic sectors insist in the romantic discourse of separating these two universes, claiming a sort of defense of the distinctive characteristics of works of art. The artists lose, for the value of their work is at the mercy of unclear criteria, and the country loses too, with its artists moving abroad in search of better conditions for working and circulating their production. Creativity is one of the main agents of social and economic transformation. By denying our talents the opportunity to produce and prosper, we are actually losing the chance to open up – both symbolically and financially – new paths in the future. From this perspective, art is – yes, indeed! – an excellent business. And buying art is an art.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FINDLAY, Michael. *The value of Art: money, power, beauty*. Prestel, 2014.

MCKINLEY, Mark B. In: *The psychology of collecting*. January 1, 2007. Disponível em: <<http://nationalpsychologist.com/2007/01/the-psychology-of-collecting/10904.html>>. Acesso em: 12 jan. 2015.

SITES

ArtPrice - <http://www.artprice.com/>

BIBLIOGRAPHIC REFERENCES

FINDLAY, Michael. *The value of Art: money, power, beauty*. Prestel, 2014.

MCKINLEY, Mark B. In: *The psychology of collecting*. January 1, 2007. Available at: <<http://nationalpsychologist.com/2007/01/the-psychology-of-collecting/10904.html>>. Acesso em: 12 jan. 2015.

WEBSITES

ArtPrice - <http://www.artprice.com/>

**Caio Reisewitz**

Ubitinga, 2009

Jato de tinta sobre papel Hahnemühle
33 x 27 cm

Jarbas Lopes

Serie Bicicleta Cicloviearea, 2001/2015

Vime tramado sobre bicicleta

180 x 90 x 60 cm

Foto: Moises Alcinha



DO MODERNO

AO CONTEMP

ORÂNEO

FROM MODERN

TO CONTEMPO

RARY



Felipe Scovino



Abraham Palatinik
Objeto Cinético ck8,
1966 - 2005
Dimensões variadas
Foto: Vicente de Mello

ANOS 1950 E 1960: BASES PARA A CONTEMPORANEIDADE

Desde as primeiras manifestações da arte abstrata no Brasil ainda na década de 1940, como as pesquisas de Aldo Bonadei, Geraldo de Barros e as *Fotoformas*, de 1949, Mary Vieira e seus *Polivolumes*, de 1948, Milton Dacosta, Dacosta e Samson Flexor — para não citar o caso excepcional de Belmiro de Almeida realizando o seminal *Maternidade em círculos*, de 1908 —, o país abriu seu terreno para a contemporaneidade. Não mais uma discussão sobre identidade e práticas artísticas vinculadas ao nacionalismo ou à descoberta de quem somos em meio a uma circunstância bem particular e local, mas a possibilidade de pensarmos além das nossas fronteiras ao mesmo tempo em que rearticulamos os próprios suportes e ideias muito rígidas sobre o sistema de arte.

Contudo, essa passagem foi conflituosa. No final da década de 1940, houve a criação dos primeiros núcleos de artistas abstratos no Rio de Janeiro e em São Paulo, que provocou reações diversas de setores da produção artística brasileira. Di Cavalcanti alertava:

THE 1950'S AND 1960'S: BASIS FOR CONTEMPORANEITY

The earliest expressions of abstract art in Brazil, including those by Aldo Bonadei, Geraldo de Barros and his Fotoformas, in 1949; Mary Vieira and her Polivolumes, in 1948, Milton Dacosta and Samson Flexor – not to mention the exceptional advent of Belmiro de Almeida's seminal Maternidade em círculos, in 1908 – treaded the path for artistic contemporaneity in the country in the 1940's. It was no longer a discussion of identity and artistic practices related to nationalism or self-discovery amid very particular local circumstances, but a chance to think beyond the Brazilian national borders while rearticulating the actual supports and overly rigid ideas concerning the art system.

Nevertheless, it was a conflicted transition. In the end of that decade, the first groups of abstract artists were founded in Rio de Janeiro and São Paulo, prompting varying reactions from Brazil's art-producing sectors. Di Cavalcanti sternly warned:

A obra de arte dos abstracionistas, tipo Kandinsky, Klee, Mondrian, Arp, Calder, é uma especialização estéril. Esses artistas constroem um mundozinho ampliado, perdido em cada fragmento das coisas reais: são visões monstruosas de resíduos amebianos ou atômicos revelados por microscópios de cérebros doentios.¹

O abstracionismo nascente devia ser imediatamente rechaçado. Os primeiros artistas abstratos do país eram firmes defensores de seu projeto e convictos do caráter renovador de suas ideias. “O perigo ainda é virtual e por isso o combate deve ser em primeiro lugar indireto, contra, antes de mais nada, as matrizes internacionais que alimentam as ideias de seus jovens adeptos brasileiros.”² A discussão era fundamentalmente travada contra um grupo que defendia uma produção de arte que não representava as aparências visíveis do mundo. Era neste ambiente que começam a se formar as primeiras práticas construtivistas, e adiciono também, contemporâneas no Brasil. Como assinala Paulo Sergio Duarte, sofríamos de um estado de modernidade tardia.³ As tendências artísticas internacionais aportavam depois de décadas no país e, somente nos anos 1950, com a industrialização e modernização de nosso sistema institucional, que foram preponderantes para a formação de nossos artistas, passamos a ter um intervalo menor não apenas entre tomar conhecimento sobre o que era produzido na Europa e acessar essas pesquisas – e daí o papel preponderante da Bienal de São Paulo –, mas também tornar nossas invenções razoavelmente visíveis no exterior. Neste último caso, cito Hélio Oiticica, Lygia Clark, Mira Schendel e Sergio Camargo que realizaram exposições importantes em galerias londrinas, como a Signals Gallery e a Whitechapel, no início dos anos 1960, e tiveram repercussão internacional.

Entre fins dos anos 1940 e o início da década seguinte, vivemos o momento em que o Brasil esteve mergulhado nos projetos desenvolvimentistas de Juscelino Kubitschek aliado às inovações no campo artístico que possibilitaram, por exemplo, em 1948, que os Museus de Arte Moderna de São Paulo e do Rio de Janeiro fossem inaugurados.⁴ Tivemos a chance de ver pela primeira vez um largo número de obras internacionais na I Bienal de São Paulo (1951) e as primeiras galerias dedicadas a uma produção artística associada ao abstracionismo surgiram ou mudaram o seu foco, como foram os ca-

*The work of abstract artists of the ilk of Kandinsky, Klee, Mondrian, Arp and Calder is barren specialization. These artists are building a little world that is amplified and lost in each fragment of real objects: monstrous visions of amoebic or atomic waste revealed by the microscopes of sickly brains.*¹

Nascent abstraction had to be rejected immediately. Brazil's early abstract artists were staunch supporters of their project and believers of the renovating nature of their ideas. “The danger is still virtual, therefore battle should be waged indirectly at first and aimed above all at the international sources that feed the ideas of their young Brazilian followers,” Cavalcanti stated.² Arguments were basically directed against a group advocating an art production that did not represent visible appearances of the real world. It was in this context that the first constructivist practices began to take shape, and Brazil's first contemporary practices too, I would add. As Paulo Sergio Duarte remarked, we suffered from a state of delayed modernity.³ International artistic trends used to take decades to reach Brazil. It was not until the 1950's industrialized and modernized the country's institutional system, which was decisive for artistic education and training, that there was a shorter delay between hearing about what was going on in Europe and actually gaining access to these investigations. Hence the crucial role of the São Paulo Biennial. What is more, Brazil's creative work reached a reasonable level of international visibility too and, in this respect, I would mention Hélio Oiticica, Lygia Clark, Mira Schendel and Sergio Camargo for their major exhibitions at London galleries such as Signals and Whitechapel, which gained international repercussion in the early 1960's.

In the late 1940's and early 50's, Brazil plunged into Juscelino Kubitschek's development projects. Innovation in art too led to São Paulo and Rio de Janeiro inaugurating their modern art museums in 1948,⁴ whereas the São Paulo Biennial (1951) gave the public a chance to view large numbers of international works for the first time. Bonino, Domus and Petit Galerie were among the first art galleries to either emerge to show artistic production associated with abstractionism, or alter their focus to do so in this period. All these events culminated in the initial process of institutionalizing art in Brazil and gave added momentum to emerging aesthetic commitments such as concrete and Neo-Concrete art. The latter were true maestros of a symptom that sought progress in their

1. Di Cavalcanti apud Cocchiarale, Fernando; Geiger, Anna Bella, 1987, p. 11.

2. Idem, *ibidem*.

3. Ouvi esse termo pela primeira vez durante um curso em que lecionamos juntos, contando ainda com Frederico Coelho, na Universidade Cândido Mendes, em 2007, denominado Arte e Cultura no Brasil, anos críticos: 1958-1972.

4. Ressaltamos que não são apenas nessas duas cidades que serão criados museus voltados para abrigar uma produção de arte moderna, mas também em Florianópolis (1949) e Resende (1950), o que poderia configurar uma verdadeira rede de museus dirigidos para essa produção. Também não deve ser esquecida a importância do Museu de Arte de São Paulo na vida desta cidade naquele período.

1. Di Cavalcanti apud Cocchiarale, Fernando; Geiger, Anna Bella, 1987, p. 11.

2. *Ibid.*

3. I first heard this term during the course ‘Art and Culture in Brazil, critical years: 1958-1972’ that I taught together with Frederico Coelho at Universidade Cândido Mendes in 2007.

4. These two cities were not alone in founding museums to host modern art, they were joined by Florianópolis and Resende (in 1949 and 1950) in a true network of museums showing this type of work, not forgetting the importance of Museu de Arte de São Paulo in the life of the city at that time.



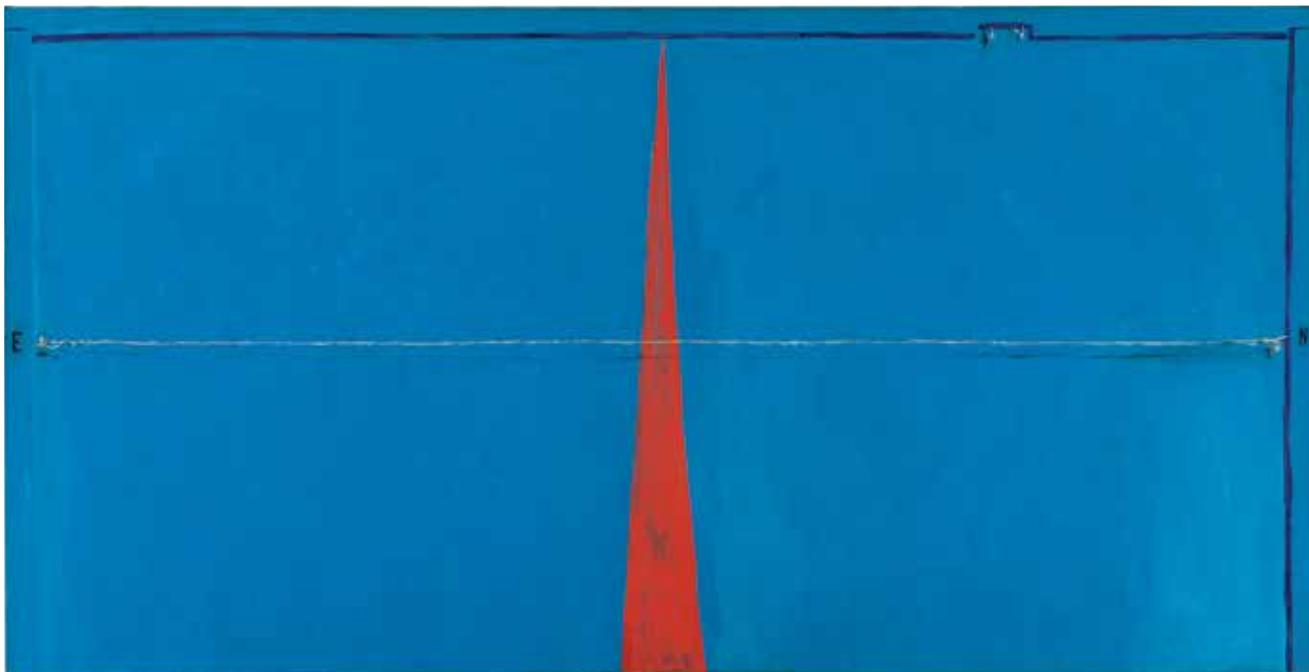
Waldemar Cordeiro

Sem título, 1951

Têmpera sobre madeira

27 x 21 cm

Foto: Edouard Fraipont



Emmanuel Nassar

Tense, 2001

Acrilica sobre tela

90 x 180 cm

Foto: Romulo Fialdini

sos da Bonino, Domus e Petit Galerie. Todos os eventos culminaram tanto no início do processo de institucionalização da arte no país como num impulso que viria reforçar a emergência de compromissos estéticos como o do concretismo e do neoconcretismo. Esses se constituíam em maestros de um sintoma que se voltava para o progresso do seu tempo, diagnosticável na paixão pelo planejamento e por uma lógica, digamos, mais sinuosa e curvilínea da chamada Arquitetura moderna brasileira. Além disso, dois fatores foram preponderantes para que outra vertente do abstracionismo, nesse caso a corrente informal, se estabelecesse no país: a imigração, em especial dos japoneses e de cidadãos de outros países orientais, e novamente a Bienal de São Paulo, que permitiu que o público pudesse assistir *in loco* obras não só produzidas por artistas nipônicos, mas por artistas que experimentaram o tachismo sob as mesmas diversas circunstâncias e suportes, como Alberto Burri, Antoni Tàpies, Jean Dubuffet e Pierre Soulages. O abstracionismo informal dialoga com

time, which could be detected in the passion for planning and for the more sinuous and curvilinear logic of what was called Brazilian modern architecture. Two more factors were crucial for another aspect of abstractionism, its informal trend, to get a footing in Brazil: one was immigration, particularly from Japan and other Asian countries; the other was the São Paulo Biennial again, which enabled visitors to view works produced in situ by Japanese artists and others such as Alberto Burri, Antoni Tàpies, Jean Dubuffet and Pierre Soulages, who had experimented with tachism in all sorts of different circumstances, using a wide range of supports. Informal abstraction dialogued with expressionism – for which imagination is a direct expression of an artist’s mind – and Zen Buddhism with its dialogue rather than confrontation between what Western artists saw as dichotomies (e.g. light / dark, light / heavy), appreciating blank spaces on canvas or paper, as well as the gentleness and sensitivity of gesture. The work of Antonio Bandeira and Tomie Ohtake, two artists from different trends who intensely experienced

o expressionismo – que toma a imaginação como expressão direta do espírito do artista – e com o zen-budismo, ao trazer não como embate, mas diálogo, o que seriam as oposições para os ocidentais (claro/escuro, leve/pesado, por exemplo), e valoriza os espaços em branco da tela ou do papel assim como a suavidade e a delicadeza do gesto. Destaco a produção de dois artistas que, por meio de vertentes distintas, experimentaram intensamente as propriedades formais e estéticas do informalismo: Antonio Bandeira e Tomie Ohtake. Em *A grande cidade iluminada* (1953), de Bandeira, o artista constrói a imagem de uma cidade em movimento, vibrante, movendo o informal para uma posição próxima da *action painting* de Pollock e revalorizando seus conceitos, já que seus traços dão corpo à cidade ao mesmo tempo em que promovem um senso de deslocamento típico das grandes urbes. As obras de Ohtake, na década de 1950, notabilizam-se por uma pesquisa da cor e da gestualidade, densas, mas sensíveis. São telas em que percebemos a sobreposição de planos e transparências cromáticas. São composições sóbrias em que começamos a assistir a uma técnica própria da artista, que será estendida ao longo de sua trajetória, constituindo-se numa marca autêntica e coerente: o que poderíamos assinalar como sendo uma caligrafia com um vocabulário próprio, no qual o entendimento se dá pela via do sensível e não do visível, pois não são palavras que constam no dicionário, mas expressões ou arquétipos que emanam do inconsciente. Nesse caso, uma aproximação entre Tomie Ohtake e Mira Schendel não seria desprezível.

Margeando esse comentário, alguns dados são importantes para se entender as operações de sedimentação das linguagens construtivas no Brasil. O governo Kubitschek possibilitou uma maior abertura para a importação de bens, o que fez com que novos materiais pudessem ser usados pelos artistas como foi o caso da tinta industrial largamente explorada pelos artistas concretos e neoconcretos ou as máquinas que podiam cortar chapas metálicas com uma maior precisão, e aqui desconfio que Amilcar de Castro fez uso dessa nova prática. Além disso, o fato de Mário Pedrosa ter defendido sua tese, *Da Natureza Afetiva da Forma na Obra de Arte*, redigida em 1948-49, viajar constantemente ao exterior – participando de seminários e comprando livros e catálogos – e reunir em sua casa os artistas proporcionou, por exemplo, o contato destes com a Gestalt, teoria que se tornou fundamental para a criação de algumas de suas obras. Outra via estética paralela, acontecida entre 1957 e 1961, tendo Castro à frente, foi a reforma gráfica do *Jornal do Brasil* que, por sua vez, também afetou o seu *Suplemento Dominical* (publicado desde 1956). O projeto de Amilcar de Castro é também inseparável do processo, em curso nos anos 1950, de espacialização da linguagem operada pelos meios de comunicação de massa do país. Nesse campo de produção, poesia concreta, artes visuais e design se misturam, destacando a valorização dos claros, dos espaços

the formal and aesthetic properties of informal abstractionism, deserve special mention. Bandeira's A grande cidade iluminada [The big city illuminated] (1953) constructs an image of a vibrant city in motion and draws informal abstraction closer to Pollock's action painting by revising its concepts, as its lines embody the city while lending it that typical big-city sense of displacement. Ohtake's dense but sensitive works of the 1950's reveal outstanding investigation of color and gestural quality. Her paintings feature color overlays and transparencies. These are the sober compositions in which we first observed Ohtake's very characteristic technique – one that she went on to pursue throughout her career as an authentic and consistent hallmark of her work. This characteristic might be described as 'writing' or 'manuscript', with a vocabulary of her own in which understanding follows sensory pathways rather than visual ones, her expressions or archetypes emanating from the unconscious rather than words listed in a dictionary. In this case, Tomie Ohtake and Mira Schendel share more than a few features.

*As a side comment, certain facts are crucial to an understanding of constructive languages and their consolidation in Brazil. When the Kubitschek administration eased import restrictions, artists were able to source new materials such as the industrial or automotive paint much favored by concrete and Neo-Concrete artists, or the high-precision sheet-metal cutters. I suspect Amilcar de Castro was adopting this practice. Another point that Mario Pedrosa argued in his thesis *Da Natureza Afetiva da Forma na Obra de Arte* [On the affective nature of form in artworks], written in 1948-49, was that Castro constantly traveled abroad to attend seminars or buy books and catalogues, or yet hold gatherings of artists, hence the contact with Gestalt theory that was to be decisive for some of his works. Another parallel pathway for aesthetics from 1957 to 1961 was Castro's role in reformulating layout and graphic design for *Jornal do Brasil*, including its Sunday supplement (first published in 1956). Amilcar de Castro's project is also inseparable from a process that was already underway in the 1950's for the spatialization of language operated by Brazil's mass media. This field of production combined concrete poetry, visual arts and design to particularly appreciate lacunae, spaces, blanks and page layouts stripped of the ornaments or column separators that visual designers referred to as 'wires'. It was not just a matter of format; the Sunday supplement's content was equally important and for the first time featured translations of writings by Malevich, Merleau-Ponty, Susanne Langer, Pound and Cummings. There were articles and essays by poets such as Ferreira Gullar (who together with Pedrosa, one of the foremost theoretical articulators of Neo-Concrete art, penned weekly articles about the artistic avant-gardes for a section named "Stages of Contemporary Art," from 1959-1960), Augusto and Haroldo de Campos, Décio Pignatari, José Lino Grünwald, and Osmar Dillon. This made the Sunday supplement a space in which Neo-Concrete artists discussed experiments and influences in pieces that are crucial for an*

em branco e de uma paginação, portanto sem ornatos ou “fios”, como os diagramadores denominavam as linhas que separavam as colunas. Mas tão importante quanto a forma do Suplemento, era o seu conteúdo. Foi possível ter contato pela primeira vez com textos traduzidos de Malevich, Merleau-Ponty, Susanne Langer, Pound, Cummings, além de serem publicados artigos e ensaios de poetas como Ferreira Gullar (um dos principais articuladores teóricos do Neoconcretismo, ao lado de Pedrosa, e que semanalmente, entre 1959 e 1960, escrevia artigos sobre as vanguardas artísticas na seção chamada “Etapas da Arte Contemporânea”), Augusto e Haroldo de Campos, Décio Pignatari, José Lino Grünwald, Osmar Dillon, entre outros. O Suplemento, dessa forma, foi o espaço de experiências e influências entre os neoconcretos, situação que culminou com a publicação dos textos essenciais para se entender a experiência neoconcreta: *Manifesto Neoconcreto* (1959) e *Teoria do Não-Objeto* (1960), este assinado exclusivamente por Gullar.

O *Manifesto Neoconcreto*, assinado por Amílcar de Castro, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim, Theon Spanudis e Gullar, começava anunciando o novo espaço plástico e afirmando que o Neoconcretismo constitui uma tomada de posição diante da “arte concreta levada a uma perigosa exacerbação racionalista.”⁵ O alvo da crítica era a teoria de Waldemar Cordeiro, o líder intelectual e artístico do chamado Concretismo paulista. O racionalismo aparece de uma forma ainda pouco clara no *Manifesto Ruptura*, que pretendia “conferir à arte um lugar definido no quadro do trabalho espiritual contemporâneo, considerando-a um meio de conhecimento deduzível de conceitos (...), a intuição artística dotada de princípios claros e inteligentes e de grandes possibilidades de desenvolvimento prático”.⁶ O manifesto assinado por Cordeiro e outros artistas concretos, em 1952, de certa forma dirigiu o conteúdo formal e ideológico do concretismo.

Mário Pedrosa, o líder intelectual do Neoconcretismo, apresentando a Segunda Mostra Coletiva do Grupo Frente, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), em 1955, define seus integrantes como “homens e mulheres de fé, convencidos da missão revolucionária, da missão regeneradora da arte”.⁷ A entrada da maioria dos componentes deu-se pelas aulas no MAM-RJ oferecidas por Ivan Serpa, o aglutinador intelectual, que apontava que as “únicas condições para pertencer ao Grupo Frente são: não ter compromisso com as gerações passadas, ser jovem e ter boa vontade para o trabalho”.⁸ É o momento em que Aluísio Carvão, Franz Weissmann, Hélio Oiticica, Lygia Clark, Lygia Pape, dentre outros artistas que ex-

understanding of the Neo-Concrete experience: Manifesto Neo-Concreto (1959) and Teoria do Não-Objeto [Non-object theory] (1960), the latter signed by Gullar alone.

Manifesto Neo-Concreto was signed by Amílcar de Castro, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim, Theon Spanudis and Ferreira Gullar, who started by proclaiming a new space for plastic or visual art. To support Neo-Concretism, they argued, was to make a statement against “Concrete art taken to a dangerous rationalist extreme.”⁵ This critique was aimed at the theory of Waldemar Cordeiro, the intellectual and artistic leader of what was known as ‘São Paulo Concretism’. Rationalism gets only an outlined mention in Manifesto Ruptura, which sought to “bestow on art a definite place within the scope of contemporary spiritual work, while considering art as a means of knowledge deducible from concepts (...), art intuition endowed with clear and intelligent principles as well as with great possibilities of practical development.”⁶ The 1952 manifesto signed by Cordeiro and other Concrete artists largely shaped Concrete art’s formal and ideological content.

Mário Pedrosa, Neo-Concretism’s intellectual leader, described Grupo Frente members as “men and women of faith, convinced of art’s revolutionary and regenerative mission” in his introduction for the group’s second group exhibition at the Museum of Modern Art of Rio de Janeiro (MAM-RJ) in 1955.⁷ Most of them had joined when attending classes at MAM-RJ taught by Ivan Serpa, who brought the group together intellectually and claimed that the “only conditions for belonging to Grupo Frente are: being free of any commitment to past generations, being young, and being hardworking.”⁸ At that time too, Aluísio Carvão, Franz Weissmann, Hélio Oiticica, Lygia Clark, Lygia Pape and others were experimenting with constructive language and first saw each other’s work. They also viewed an art production described as ‘naif’ because it employed a certain local coloring and forms in a freestyle brushstroke exercise and made no political statements about the significance of the “figuration” v. “abstraction” debate. Here I am referring to works by artists such as Carlos Val and Elisa Martins da Silveira. A second chapter followed in the story of this healthy competition between the constructive trend’s investigations and singular artistic production, which largely led to a kind of ‘third way’ appearing in Brazilian art (one that was neither constructive nor akin to the figurative investigations much favored by Di Cavalcanti). Around 1948, Abraham Palatnik, who was still a figurative painter, was invited by Almir Mavignier to visit the Pedro II psychiatric hospital directed by Dr. Nise da Silveira. Seeing schizophrenic

5. Gullar, Ferreira. Manifesto neoconcreto. Republicado em: Amaral, Aracy A., 1977, p. 80.

6. Cordeiro, Waldemar et al. Manifesto ruptura. Republicado em: Amaral, Aracy A., 1977, p. 69.

7. Pedrosa, Mário. Segunda mostra coletiva do Grupo Frente. Republicado em: Cocchiarale, Fernando; Geiger, Anna Bella, 1987, p. 231.

8. Serpa apud Frederico Moraes. In: MORAIS, Frederico (ed.). Ciclo de exposições sobre arte no Rio de Janeiro: II- Grupo Frente (1954-56) e III- I Exposição Nacional de Arte Abstrata (Hotel Quitandinha, 1953). Catálogo de exposição. Rio de Janeiro: Galeria de arte Banerji, 1984, s/p.

5. Gullar, Ferreira. Manifesto neoconcreto. Republicado em: Amaral, Aracy A., 1977, p. 80.

6. Cordeiro, Waldemar et al. Manifesto ruptura. Republicado em: Amaral, Aracy A., 1977, p. 69.

7. Pedrosa, Mário. Segunda mostra coletiva do Grupo Frente. Republicado em: Cocchiarale, Fernando; Geiger, Anna Bella, 1987, p. 231.

8. Serpa apud Frederico Moraes. In: MORAIS, Frederico (ed.). Ciclo de exposições sobre arte no Rio de Janeiro: II- Grupo Frente (1954-56) e III- I Exposição Nacional de Arte Abstrata (Hotel Quitandinha, 1953). Exhibition catalogue. Rio de Janeiro: Galeria de arte Banerji, 1984, no page number.

Tomie Ohtake

Sem título, óleo sobre tela, 1961

100 x 110 cm

Coleção Patricia Phelps de Cisneros / Caracas

Foto: Romulo Fialdini



perimentam a linguagem construtiva, tomam contato com a produção um do outro ao mesmo tempo em que assistem a uma produção que era definida na época como naif, pois experimentava, por meio de uma certa cor e formas locais, um exercício livre da pincelada, sem uma tomada de posição política frente ao que representava o debate entre “figuração” e “abstracionismo”. Estou referindo-me a obras produzidas por artistas como Carlos Val e Elisa Martins da Silveira. Esse embate sadio entre a pesquisa de tendência construtiva e a produção artística singular, que de certo modo criava uma espécie de terceira via na arte brasileira (pois não era construtiva nem tampouco se aproximava das pesquisas figurativas que eram tão celebradas por Di Cavalcanti), possui um segundo capítulo. Por volta de 1948, Abraham Palatnik, ainda como pintor figurativo, recebeu um convite de Almir Mavignier para visitar o Hospital Psiquiátrico Pedro II, sob a coordenação da Dra. Nise da Silveira. Ao entrar em contato com a produção dos pacientes esquizofrênicos, não entende como aquelas pessoas, especialmente Raphael Domingues e Emygdio de Barros, produziam imagens tão densas sem jamais terem passado por uma escola de artes:⁹ “Fiquei muito impressionado com os trabalhos deles. E durante algum tempo realmente abandonei a pintura.” Foi o momento de abandonar a pintura figurativa e começar sua pesquisa envolvendo luz e movimento.

A pesquisa a respeito das possibilidades de aparição do dado construtivo, para além da pintura, dava-se de forma incondicional no meio brasileiro. É indispensável pensar nas proximidades e interdisciplinaridades que as artes visuais começaram a produzir, nesse período, com outras áreas, como a arquitetura, a poesia, o cinema e o design. São exemplos dessa troca os cartazes produzidos por Alexandre Wollner, Antonio Maluf (aqueles feitos para as primeiras edições da Bienal de São Paulo são marcos desse envolvimento), Geraldo de Barros, Lygia Pape e Willys de Castro, e a poesia concreta que, na obra de Ferreira Gullar, em especial, atinge a participação do espectador. Mas há uma produção ainda bastante notável que se dá na fotografia. O Foto Cine Clube Bandeirantes, formado em 1939, foi o estopim para que a fotografia deixasse de ser um registro documental sobre o mundo e passasse a ser um exercício poético. Em fotografias de artistas, como Eduardo Salvatore, Geraldo de Barros, José Oiticica Filho, José Yalenti e Thomaz Farkas, flagramos a preocupação com pesquisas formais, o jogo entre luz e sombra, a técnica em permitir que a arquitetura não fosse um anteparo ou cenário para as fotos, mas a própria personagem, e a exploração de planos e texturas que associam formalmente a fotografia à pintura.

9. Posteriormente, Palatnik afirma que Raphael teria tido, durante a juventude, uma experiência em um liceu de artes. Entrevista. In: Palatnik, Abraham; Scovino, Felipe; Tjabes, Pieter, 2014, p. 58.

patients' works, he could not understand how they could produce such dense images without ever having been to an art school, especially Raphael Domingues and Emygdio de Barros:⁹ “I was very impressed with their work. I decided to start again and for a while I abandoned painting.” It was at this time that he dropped figurative painting and started investigating light and motion.

Research into the potential for the emergence of the constructive perspective beyond painting was unconditionally supported in Brazilian art circles. In a development that has yet to be analyzed, the visual arts in this period started to produce relationships of adjacency and interdisciplinarity with other fields of work such as architecture, poetry, film and design. These exchanges may be seen in posters produced by Alexandre Wollner, Antonio Maluf (works for the first few São Paulo Biennials pointed to this involvement), Geraldo de Barros, Lygia Pape and Willys de Castro, and Concrete poetry that – in Ferreira Gullar's case, particularly – achieved viewer participation. There was also quite outstanding work in photography, which evolved to poetic exercise rather than documentary record of the real world, prompted by the 1939 founding of a hobbyists' club called Foto Cine Clube Bandeirantes. Photographers such as Eduardo Salvatore, Geraldo de Barros, José Oiticica Filho, José Yalenti and Thomaz Farkas showed interest in investigating form, the play between light and shadow, techniques using architecture as actual subject rather than backdrop to photographs, and the use of surfaces and textures that formally associated photography with painting.

*With the end of Neo-Concretism, new artworks – particularly those of Clark, Oiticica and Pape – associated the viewer's body with objects as mediators of experiences; often they were ordinary and easily affordable objects that in many cases related to an organic symbolism. These artists were interested in aspects that could be explored by viewers, as if the latter were somehow taking on a role that had previously been played by the artist as a kind of “maker” of objects and cognitive experiences. What is at stake in these works – Clark's *Objetos sensoriais [Sensory objects]* (1964-66), Oiticica's *Parangolés* (1964-79) or Pape's *Divisor* (1968) – is the freedom to experience this ‘nowness’ of a mediator object that is deliberately everyday-life related (plastic, fabric, water or shells) and that simultaneously has the effect of identifying this organic aura, this element that remarkably becomes body. In all these experiences, viewers / participants are in some way wearing a “skin”. Like Joseph Beuys' experiments, saving due proportions, these artists' works strangely transform the artist figure into that of a shaman. The cases of Beuys and Clark, each in its own way, pose an even more radical relationship between art and medicine. However, it is important to note that Oiticica's pieces invariably examined color*

9. Palatnik subsequently reported that Raphael had in fact attended an arts and crafts school. Interview. In: Palatnik, Abraham; Scovino, Felipe; Tjabes, Pieter, 2014, p. 58.

Tomie Ohtake

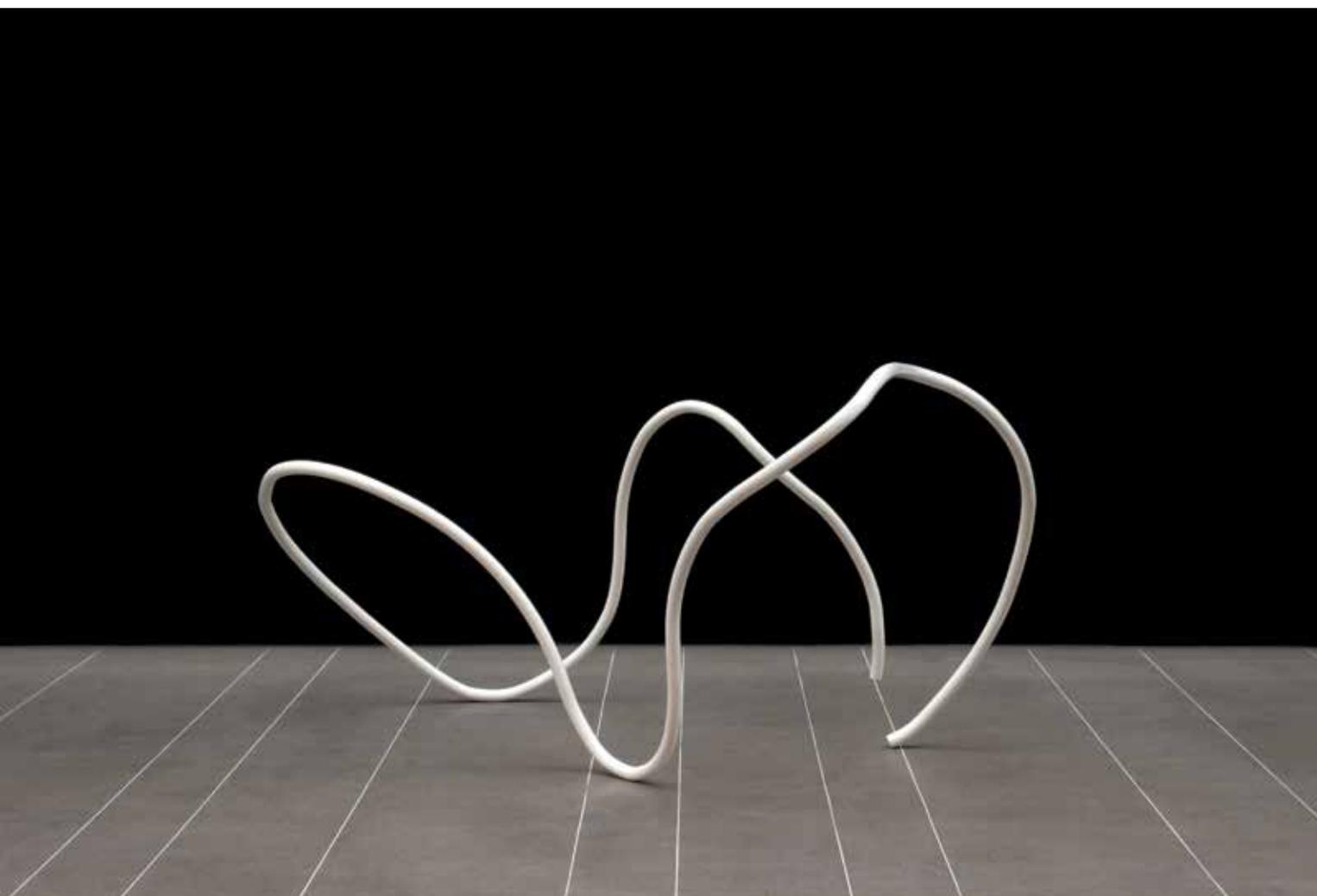
Sem título, 2013

Ferro tubular pintado

115 x 200 x 210 cm

Foto: João Liberato

Cortesia Instituto Tomie Ohtake



Lygia Pape

Is your life sweet?, 2000

Performance

Açúcar, letras em acetato / Cromo

6 x 4,5 cm

Projeto Lygia Pape

Foto: Paula Pape





Lygia Pape

O Ovo, 1967

Performance

Papel fotográfico 18 x 24 cm

Projeto Lygia Pape

Foto: Maurício Cirne



Antonio Dias

Niranjanirakhar, 1977

Papel do Nepal com folhas de chá (4 peças)

ø 140 cm (cada)

Coleção do artista

Foto: Gabriele Basilico

Com o fim do Neoconcretismo, as obras, em especial de Clark, Oiticica e Pape, assumem o corpo do espectador em associação com o objeto – quase sempre ordinário, barato e abundante na sociedade e, em muitos casos, conectado a uma simbologia orgânica – como mediador de experiências. Interessa a esses artistas o que pode ser explorado pelo espectador, como se este de alguma forma passasse a ocupar o que antes era delegado ao artista, uma espécie de “fazedor” de objetos e experiências cognitivas. Sejam os *Objetos sensoriais* (1964-66) de Clark, os *Parangolés* (1964-79) de Oiticica ou o *Divisor* (1968) de Pape, o que está em jogo é a liberdade em experimentar esse agora do objeto mediador, que é propositadamente próximo das nossas ações do dia a dia (o plástico, o tecido, a água ou as conchas) e que simultaneamente traz um efeito identificador dessa aura orgânica, desse elemento que notadamente se faz corpo. Em todas essas experiências, de alguma forma o espectador/participador veste uma “pele”. É curioso que as obras desses artistas, assim como as de Joseph Beuys, guardadas as suas devidas experiências, transformam a figura do artista em um xamã e, de forma ainda mais radical no caso de Beuys e de Clark, relacionam arte e medicina, cada um a seu modo. Contudo, é importante relatar que a obra de Oiticica nunca deixou de pensar nas propriedades da cor e da luz, a de Clark sempre teve uma ligação forte com a arquitetura, como ela sempre chamou a atenção, e a de Pape apresenta uma proximidade com o livro e a escrita. Aliás, ao entrar nesse tema, a obra de Mira Schendel provoca uma distinção clara e precisa com os seus contemporâneos ao “ler” e interpretar o mundo por meio de uma nova gramática que, em vez de tornar aparente a compreensão literal da palavra, incorpora o erro, a distorção, o invisível e os associa a uma estética que faz uso da suavidade e da delicadeza.

As experiências das galerias G4 e Rex são propícias para pensar os anos 1960 como um período de intensa experimentação que se dá inclusive no mercado. Ambas foram galerias criadas e gerenciadas por artistas. Essa característica revela duas condições da contemporaneidade: a ideia de coletivos de artistas e, claro, o fenômeno de galerias, centros culturais ou agências do gênero tendo artistas à frente.

No final de 1967, o grupo Rex organiza a sua última exposição denominada *Exposição não-exposição* representando o fechamento da sua galeria,¹⁰ Rex Gallery & Sons, formada pela associação de Nelson Leirner, Geraldo de Barros, Wesley Duke Lee, Carlos Fajardo, Frederico Nasser e José Resende. Além disso, o grupo Rex criou também o jornal *Rex Time* que, em dois anos, teve cinco edições assim como o número de exposições do grupo.

10. Nelson Leirner faz uma observação sobre esse fato: “Durante o ano em que funcionou, a Rex cumpriu uma missão que estava estreitamente ligada à espécie de pesquisa artística a qual nos devotávamos: a pesquisa do happening, do acontecimento, da reação do público. Desde seu início, ela nunca teve uma função comercial, não se enquadrava no convencionalismo que permite às galerias de arte equilibrarem os seus orçamentos (...) Quando, em nosso trabalho, eu e meus sócios vimos que esta fase estava superada, fizemos o cálculo do nosso prejuízo, que foi maior ainda do que pensávamos. Para que a Rex se mantivesse pelos meios tradicionais de compra e venda de trabalhos, teria de cair no comercialismo. Eu não quero ser marchand, não o quero ser Wesley e Geraldo. A solução foi o fechamento.” (Cf. CHIARELLI, Tadeu. *Nelson Leirner: arte e não arte*, op. cit., p. 82).

and light properties; Clark’s always showed strong connections with architecture, as she herself always remarked, whereas Pape’s were closer to books and writing. In fact, as regards this theme, Mira Schendel’s work is clearly and precisely distinct from that of her contemporaries in as much as hers “read” and interpret the real world through a new grammar. This grammar incorporates error, distortion, and invisible aspects of a word rather than its literal meaning, and the artist associates them with an aesthetic informed by amenity and sensitivity.

The experiences of galleries G4 and Rex galleries suggest a view of the 1960’s as a period of intense experimentation that affected the market too – both galleries were founded and managed by artists, thus revealing two conditions of contemporaneity: the notion of artists’ collectives, and of course the phenomenon of galleries, cultural centers or agencies headed by artists.

*At the end of 1967, Rex organized its last event to close its gallery: *Exposição não-exposição* [Non-exhibition exhibition].¹⁰ Rex Gallery & Sons had been founded as a collective integrated by Nelson Leirner, Geraldo de Barros, Wesley Duke Lee, Carlos Fajardo, Frederico Nasser, and José Resende. The Rex group also published five issues of a journal, *Rex Time*, over a two-year period in which they also held five exhibitions.*

10. In this respect, Nelson Leirner remarked: “Rex remained open for a year and accomplished a mission closely related to the kind of artistic research we are committed to: investigating happenings and the public’s response. From the beginning, it never had a commercial function or took the conventional approach that enables art galleries to balance their books (...) In the course of our work, my partners and I realized that we had gone beyond that. We reckoned up our losses and the amount was even more than we had expected. If Rex had been kept going by the traditional means of buying and selling artworks, it would have declined into commercialism. I do not wish to be a dealer, nor does Wesley, or Geraldo. The solution was to close the gallery.” (Cf. CHIARELLI, Tadeu. *Nelson Leirner: arte e não arte*, op. cit., p. 82).

Sem dúvida, a decisão de criar um espaço próprio para exposições e eventos artísticos deu-se pela virtual inexistência, na São Paulo da época (mesmo sendo sede de uma bienal de artes visuais), de espaços de arte capazes de sustentar e exibir as propostas desses e de outros artistas. Esse descompromisso com um mercado que, de fato, não existia para a arte contemporânea menos previsível já estava exposto no primeiro número do *Rex Time*:

Considerando que não há locais (eles [grupo Rex] insistem em não chamar de galerias de arte esses locais que com esse nome por aí abundam, e os motivos se seguem) que tenham um objetivo determinado ou uma linha de conduta idem, ou seja, que se atenham a um movimento e não passem de um primitivo sofisticado hoje para uma poplhaçada amanhã (...) pois o artista - já não tendo galeria - também não tem representante comercial, o que faz com ele se vire por conta própria, dependendo de oportunidades fortuitas e de acasos muito mais ocasionais do que a própria palavra sugere, dependendo de amizades influentes ou da influência de amizades.¹¹

O *Rex Time* não era apenas irônico (“nós vemos tudo, ouvimos tudo, falamos tudo e eles não vêem [sic] nada, não ouvem nada, e não dizem nada – a não ser o que todo mundo sabe”¹²), mas atestava os fatos de um hipócrita e ao mesmo tempo incipiente mercado de arte que concedia privilégios a quem lhe interessava. Esse grupo propunha, entre outras coisas, superar os sistemas viciados de produção artística assim como de seleção dos salões de arte, desafiar os valores vigentes no campo da crítica de arte e da circulação dos objetos. A ironia do *Rex Time* não perdoa os agentes do circuito: Nelson Leirner, durante exposição na Galeria Atrium, em 1964, “vendeu um único trabalho para o Sr. Geraldo Loeb que o devolveu depois de 30 dias dizendo que não se adaptava às paredes de seu lar. Desde então, corre o boato de que os trabalhos de Nelson não são bons para o Lar”.¹³

Em *Exposição não-exposição* (que tinha o subtítulo “Pare...Olhe... Entre...Pegue”), Leirner dispôs 20 de seus objetos no interior e no jardim da galeria. Todos estavam presos por correntes à parede ou a pedestais. Ao lado desses, serras sugeriam ao público cortá-los. O público entrou na sala e em cinco minutos levou as obras ou o que conseguiu pegar. Quando a última obra foi levada, a galeria foi fechada definitivamente.

The artists' decision to create a venue for exhibitions and events surely reflected a dearth of places that could support and show proposals for them or other artists, despite São Paulo's hosting its visual art biennial. This lack of commitment with a market that, in fact, did not include contemporary art was already shown in the first issue of Rex Time:

Since there are no such places (for reasons stated below, the Rex Group makes a point of not using the term 'art gallery' for the many places that describe themselves as such) that have a certain purpose or follow certain rules of conduct, or that focus on a movement rather than switching from a sophisticated primitive one day to a pop-art clown the next (...) since they have no gallery, artists have no agent either, so they have to get by as best they can; they depend on getting a 'break' or on much more occasional opportunities than the word itself suggests, depending on influential friendships or influence of friendships.¹¹

Rex Time was not only ironic (“we see everything, hear everything, and tell everything, whereas they see nothing, hear nothing, and tell nothing – except what everyone knows.”¹²), but also a pointer to the real situation in an art market that was hypocritical and at the same time incipient, offering privileges to those who furthered its interests. The Rex Group targeted the habitually biased systems for producing art and the galleries' ways of selecting works, while challenging the prevailing values of art critics and the trading of art objects. Rex Time unsparingly deployed irony against art-circuit agents: during an exhibition at the Atrium gallery, in 1964, “Nelson Leirner sold one single piece to Mr. Geraldo Loeb who returned it 30 days later saying that it did not go well with the walls in his home. Since then, rumor has it that Nelson's works are not good for the Home.”¹³

For Exposição não-exposição [Exhibition non-exhibition] (which was subtitled “Stop... Look... Come in... Take away”), Leirner had 20 of his objects chained to walls or pedestals inside the gallery or around its garden, and placed saws next to them, which viewers were encouraged to use and cut them loose. Viewers were given five minutes to take away whatever they could get. When the last piece went, the gallery was shut down for good.

11. Corrêa, Thomaz Souto, 1979, p.82.

12. Barros, Geraldo et al, 1979, p.84.

13. Barros, Geraldo et al, 1979, p.90.

11. Corrêa, Thomaz Souto, 1979, p.82.

12. Barros, Geraldo et al, 1979, p.84.

13. Barros, Geraldo et al, 1979, p.90.

Nesse contexto, o Grupo Rex lança o desafio à autoridade cultural dos museus como instituições de modernidade. O museu corporifica a ideia de um desejo da modernidade, pois é lá que são estabelecidos ordem, arquivamento e, por consequência, significado. Por outro lado, os *happenings* e manifestações artísticas daquele período nos oferecem uma outra possibilidade de entendimento e articulação a respeito do mercado, do colecionismo e do sistema de valores na arte. Há uma confusão sadia e ao mesmo tempo debochada, digamos assim, sobre o que passa a ser denominado como arte. Décadas depois da (não) exposição, Nelson Leirner concede um depoimento em que fica claro que as instituições brasileiras apresentavam (e de certa maneira ainda apresentam, mesmo que exista uma tímida mudança no panorama contemporâneo) uma visão muito tradicionalista sobre as suas coleções:

Quando resolvemos fechar a Rex, achei que, para encerrar o nosso percurso, nada melhor do que oferecer gratuitamente os meus trabalhos, pois a Rex foi exatamente fundada em cima de uma crítica a todo um sistema existente nas artes, formado por galerias e críticos que visavam conservar o *status quo* daquele momento. Dar os trabalhos, mesmo que exigindo um certo esforço do espectador para consegui-lo, não seria uma atitude para desmistificar a aura que a arte sempre carregou?¹⁴

Paulo Sérgio Duarte assinala no livro, *Anos 60*, que a obra/outdoor, *Aprenda colorindo gozar a cor* (1968), de Nelson Leirner, estabelece uma diferença radical entre a Arte pop e a Nova figuração. No caso brasileiro é o outdoor em si que é utilizado no espaço. “Não é a dimensão pública do painel publicitário que é transportada para um espaço museológico nos Estados Unidos.”¹⁵ A Nova figuração que surge em meados de 1964-65 não deve ser lida como uma tradução do pop americano ou inglês. São contextos políticos completamente distintos, assim como situações, no que concerne ao ambiente artístico. Não havia espaços institucionais no Brasil, nem físicos nem conceituais. Duarte afirma que o “espaço ideológico estava limitado e destinado à recepção de trabalhos de dimensão domésticas, voltados à contemplação individual, não à fruição coletiva”.¹⁶ Ao contrário do meio de arte norte-americano, os artistas brasileiros viviam em meio à precariedade do sistema de arte (“da adversidade vivemos”, já bradava Oiticica). Nesse momento surgem as galerias de arte fundadas por artistas, exemplo já demarcado no Rex e também da G4 dirigida por David Drew Zingg. Artistas como Antonio Dias, Carlos Vergara, Pedro Escosteguy, Roberto Magalhães e Rubens Gerchman realizaram exposições na galeria. A G4 durou pouco tempo – apenas

In this context, the Rex Group issued a challenge to the cultural authority of museums as institutions of modernity. The museum embodies the idea of a modernity aspired to as a place for establishing order and archiving, thus determining meaning. Conversely, the period’s happenings and artistic events pose another opportunity to understand and articulate in relation to art’s marketplace, collectors and value system. There is healthy confusion, with some lampooning, as to what may or may not be designated “art”. An interview with Leirner some decades after the (non) exhibition, clearly showed that Brazilian institutions took a very traditionalist approach to their collections (and still do, to some extent, although there has been a slight change in the contemporary outlook):

When we decided to close Rex, I thought there could be no better way of ending our journey than offering my pieces free of charge, since Rex was precisely founded to criticize the entire system in the arts, consisting of galleries and critics whose aim was to conserve the status quo at that time. Giving away works, even if viewers had to make a certain effort to get them, was to be a way of demystifying the aura that art has always held.¹⁴

Paulo Sérgio Duarte’s book on art of the 1960’s (Anos 60) notes that Leirner’s billboard Aprenda colorindo gozar a cor [Learn through coloring to enjoy color] (1968) establishes a radical difference between pop art and new figuration. In the case of Brazil, the billboard itself was used for the space. “It is not the public dimension of a billboard that is transported to a museum space in the United States,” Duarte wrote.¹⁵ The ‘new figuration’ that emerged in 1964-65 should not be seen as a translation from U.S. or British pop art. Political contexts and situations were completely different in terms of their artistic settings. There were neither physical nor conceptual institutional spaces in Brazil. According to Duarte, “limited ideological space was used for reception of works of domestic dimensions for individual contemplation rather than group appreciation.”¹⁶ Unlike their U.S. peers, Brazilian artists had to endure the precarious conditions of the local art system (“On adversity we thrive,” cried Oiticica). In this period, artists founded new art galleries such as Rex or David Drew Zingg’s G4 to show artists that included Antonio Dias, Carlos Vergara, Pedro Escosteguy, Roberto Magalhães or Rubens Gerchman. Nevertheless, G4’s short-lived existence – just the one year of 1966 – prompts reflection on this deserted and debilitated state of Brazil’s art market and art institutions at the time. An artist makes a commitment with society without necessarily having work sold by a gallery or viewed in a museum. Gerchman’s Lindonéia – a Gioconda do subúrbio [Lindonéia – Gioconda of the suburbs] and Antonio Dias’ América,

14. Depoimento de Nelson Leirner. In: Chiarelli, Tadeu, 2002, p. 83.

15. Duarte, Paulo Sérgio, 1998, p. 38.

16. Idem, *ibidem*.

14. Depoimento de Nelson Leirner. In: Chiarelli, Tadeu, 2002, p. 83.

15. Duarte, Paulo Sérgio, 1998, p. 38.

16. *Ibid.*

Raymundo Colares

Arte nos Muros, Circa de 1983

Pintura sobre Cartão

56 x 82 cm

Foto: Jaime Acioli



o ano de 1966 –, mas também nos ajuda a refletir sobre esse deserto e debilidade em que se constituíam o mercado e o meio institucional de arte no país. O artista, portanto, se compromete com a sociedade sem necessariamente que a sua obra seja negociada por galeria ou visualizada em museu. *Lindoneia – a Gioconda do subúrbio*, de Gerchman, e *América, o herói nu*, de Antonio Dias, ambas de 1966, nos ajudam a compreender o que significaram as vertentes da Nova figuração e ainda a sua distância do pop. Na primeira obra, temos o retrato de uma moça jovem, humilde, pintado com certo desprezo. O 3x4 do rosto de uma jovem que não está séria nem sorri sugere um retrato que foi exposto em algum lambe-lambe da cidade. A moldura popular e de um tipo largamente visto em lares suburbanos nos chama a atenção tão ou mais fortemente que o próprio rosto da jovem. A obra instaura uma atmosfera mais densa e menos lúdica, algo melancólica, ao mesmo tempo que excessivamente contundente e viva. Esse retrato, esse pedaço de paisagem, é um pedaço da cidade e do mundo, das suas mazelas e do seu método constitutivo. Cafona e trágico, hipnotizante e triste. Do território da fábula ao real.

Já a obra de Dias é repleta de arquétipos. Estão presentes sobre o compensado um rosto sem olhos e sem nariz de um indivíduo enforcado e com a boca coberta de tinta vermelha, ossos cruzados em formato de “x” e a caveira representando a morte, falos, bundas, pilotos de guerra, tripas, bocas manchadas de vermelho. Todos esses elementos possuem um acento pop, são situações sequenciais cujo traço remete a uma HQ. Porém, são corpos dilacerados, bocas emudecidas pela guerra, representações eróticas e temas em que a violência, a morte e o corpo dão a tônica. Em tempos de ditadura militar, em que a desconfiança e o medo geraram comportamentos ambíguos ou reprimidos, em que o corpo e a palavra eram vítimas frequentes, a obra de Antonio Dias criou uma circunstância muito própria e simultaneamente distinta a respeito da então conhecida linguagem pop. Raymundo Colares é outro artista interessante para percebermos como o pop foi absorvido e retrabalhado no meio de arte brasileiro. No entanto, no caso dele, o pop também estava em diálogo com as linguagens construtivas. No trabalho de Dias, a obra é terrivelmente real, saturada de elementos que infelizmente tinham muito significado nos chamados anos de chumbo.

É bom lembrar que, naquele momento, o Brasil já vivia intensamente uma renovação estética em seu sistema cultural, inaugurando uma série de programas estéticos de vanguarda que passava pela sinuosidade e organicidade da arquitetura moderna e de um novo planejamento e ideia para o comportamento da cidade, do urbanismo e do cidadão; pela palavra e a página sendo requalificadas pela poesia concreta; pela utilização de não atores em filmes, abdicando de cenários em razão da cidade e tendo personagens e temas pouco divulgados até então como peças centrais (Cinema Novo); ou, então, pela experimentação de novos condicionamentos que ampliaram a

o herói nu [America, naked hero], both dated 1966, may add to our understanding of ‘new figuration’ in terms of its significance and its not being related to pop art. The former portrays a young girl of lowly origin painted with a certain air of disdain. In the wallet-size photograph the girl’s face is neither sad nor happy, it resembles a portrait shot by a rambling street-photographer. A cheap frame of the kind often seen in low-income homes on the outskirts of Brazil’s major cities catches one’s eye just as much or more than the girl’s face itself. The work takes on a heavier and less playful air – somewhat melancholy but at the same time overly forceful and lively. This portrait, this piece of landscape, is a piece of the city and the world, their ills and their constitutive method. Tacky and tragic, mesmerizing and mournful, it goes from the realm of fable to the real world.

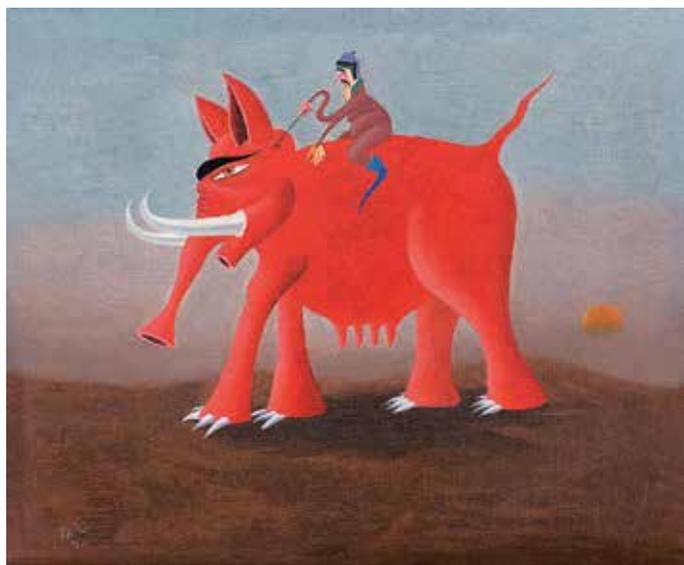
Dias’ oeuvre is charged with archetypes. On the plywood are the eye-less and nose-less face of an individual hanged with his mouth covered by red paint, bones crossed in an “x” and the skull representing death, phalluses, buttocks, fighter pilots, guts, and mouths smeared with red. All these elements have a pop accent to them, they are sequential situations with their line resembling comic books. However, their bodies are torn apart, their mouths muted by war – erotic images and themes in which violence, death and the body set the tone. During the military regime in Brazil, in which distrust and fear generated ambiguous or repressed behaviors, and body and word were frequent casualties, the work of Antonio Dias created a very unique and at the same time distinct situation involving the pop-art language of that time. Raymundo Colares is another interesting artist for showing how pop art was absorbed and reworked by Brazilian art; yet, in his case, pop art also engaged in dialogue with constructive languages. Dias’ work was terribly real and saturated with elements sadly charged with meaning from the period that became known as the ‘leaden years’ [the dictatorial period].

Let us recall that Brazil was then in the throes of aesthetic renovation in its cultural system, inaugurating a series of aesthetic avant-garde programs that involved the sinuous and organic nature of modern architecture and planning, and new ideas for the conduct of cities, urban planning and citizens; words and pages were being reclassified by Concrete poetry; the use of non-actors in films, switching from staged settings to city locations and featuring previously unknown characters and themes as centerpieces (Cinema Novo); or experimenting new conditions to broaden involvement and the role of actors, sets, directors and scripts, as in the case of Teatro Oficina [workshop theater], a platform for a kind of creativity that Brazil’s performing arts had never seen before. This entire conglomeration of experiments, including visual arts, was vital for Tropicalism and the mind blowing that emerged around 1967/68, also driven by song festivals and particularly the guitars and lyrics of Caetano Veloso, Gilberto Gil, Jorge Ben, Os Mutantes and Tom Zé, and by the poetry of Torquato Neto and Waly Salomão.

participação e o lugar dos atores, cenários, direção e textos como foi o caso do Teatro Oficina, uma plataforma de invenção nunca antes vista nas artes cênicas brasileiras. Todo esse conglomerado de experiências, incluindo as artes visuais, foi vital para o Tropicalismo e o desbunde que emergiriam por volta de 1967/68, impulsionados também pelos festivais da canção, especialmente, pelas guitarras e letras de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Jorge Ben, Os Mutantes e Tom Zé, e pelas poesias, por exemplo, de Torquato Neto e Waly Salomão.

A linguagem construtiva deflagrada e explorada nos anos 1950 e 1960 foi importante também para iniciar uma das discussões mais potentes da década de 1970: as fronteiras borradas entre os suportes simultaneamente à emergência de novas mídias. É o momento também de uma produção artística que não se mantém isolada ou desatenta ao contexto, que, nesse caso, era um dos momentos mais desastrosos e violentos da nossa história política.

The constructive language that was unleashed and explored in the 1950's and 1960's also stood out as a trigger for one of the most forceful discussions of the 1970's: blurred boundaries between supports together with the rise of new media. At that time too, there was a new type of artistic production that was not isolated or unaware of its context, which in this case was one of the most disastrous and violent periods in Brazil's political history.



Roberto Magalhães

Elefante vermelho, 1982

Óleo sobre tela

33 x 41,5 cm

Coleção MAR / Fundo Z

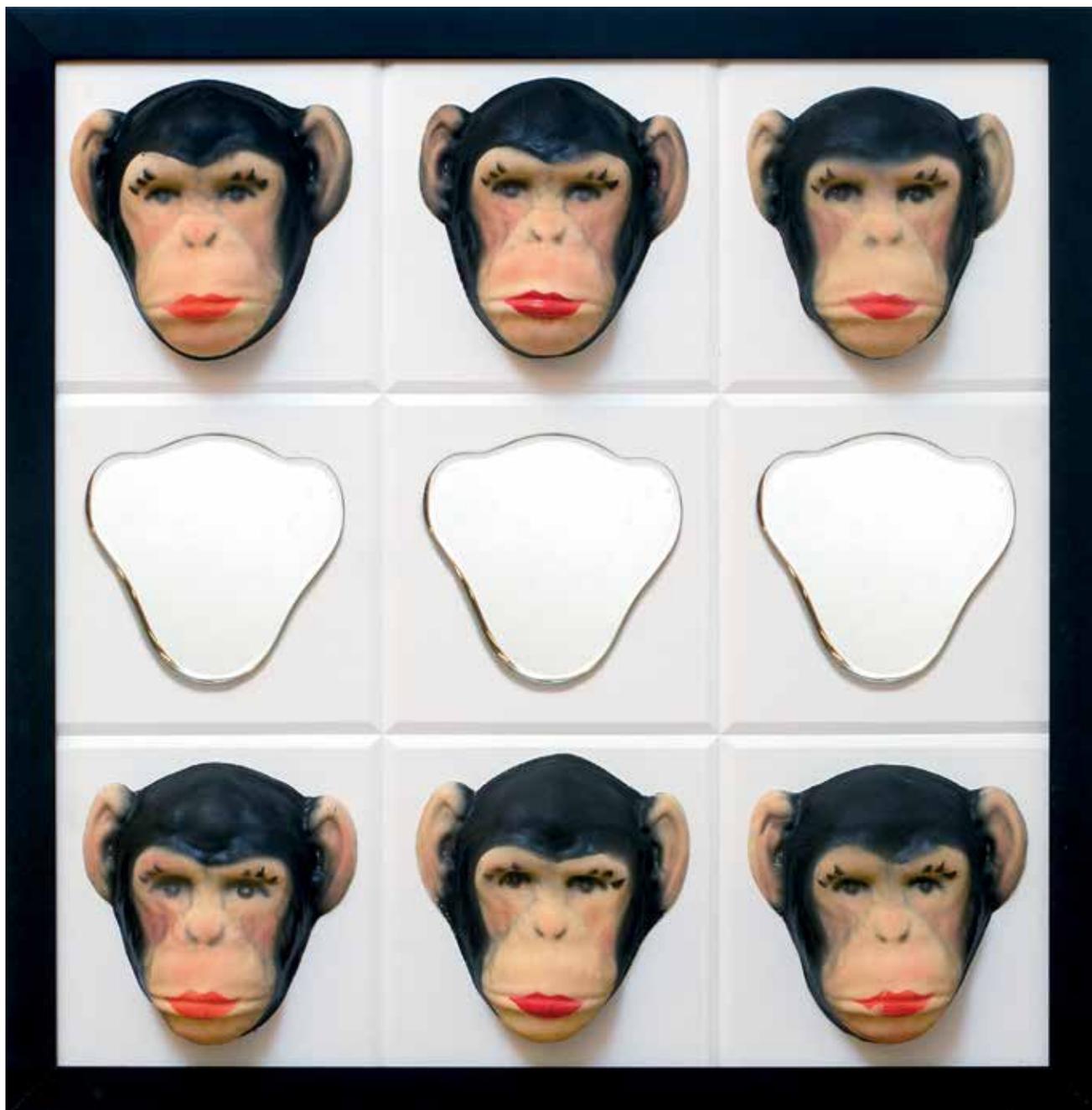
Nelson Leirner

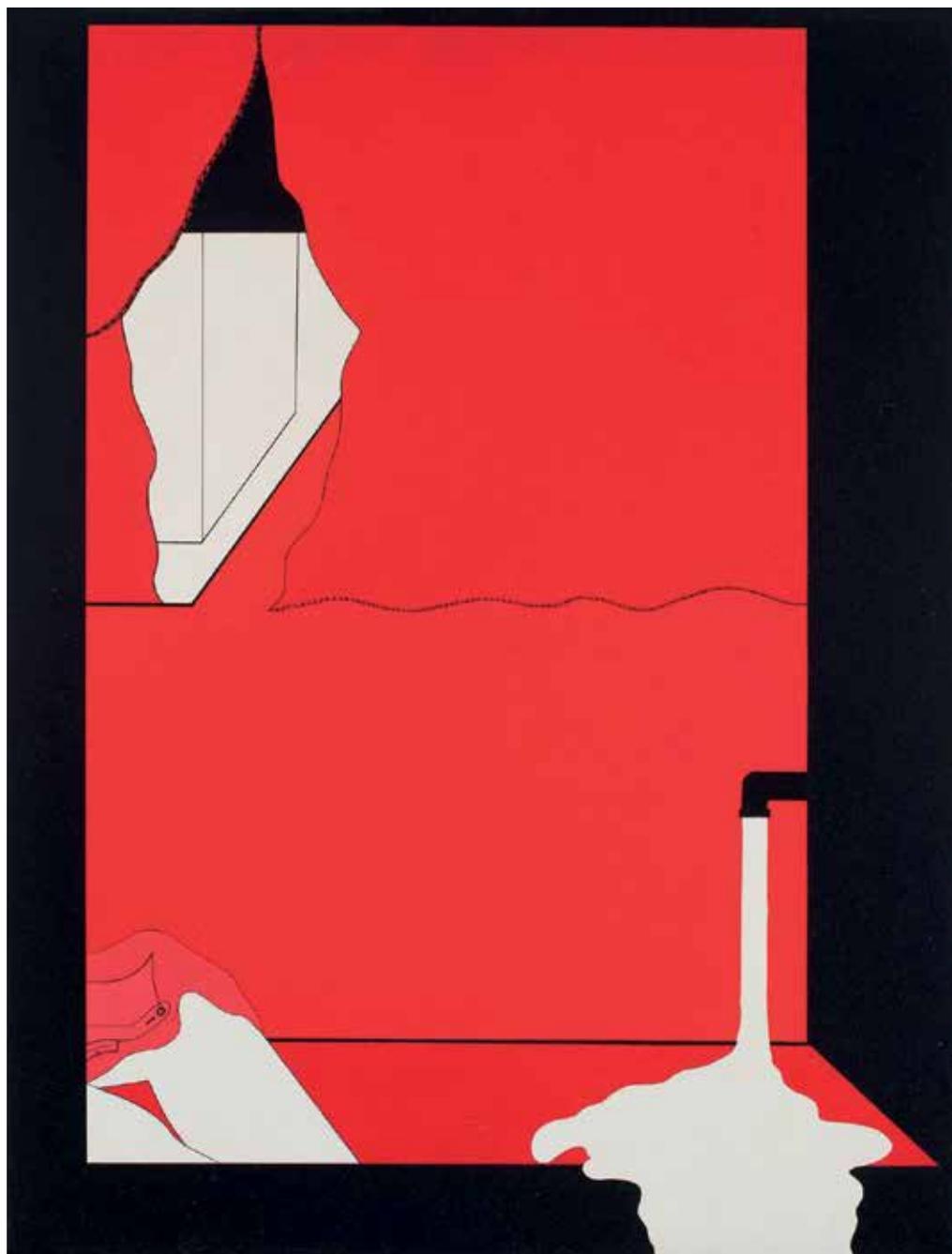
Você faz parte, 2011

Madeira, borracha e espelho

100 x 100 cm

Foto: Beatriz Cunha





Wanda Pimentel

Série Envolvimento, 1968

Vinílica sobre tela

116 x 89 cm

Foto: Ricardo Rutkauska

Cortesia Galeria Anita Schwartz

ANOS 1970: POR UMA ARTE POLÍTICA SEM ESQUECER O COMPROMISSO COM A INVENÇÃO¹⁷

Em dois anos (1959-61), o Brasil havia sido atravessado pelo relâmpago do Neoconcretismo. Uma nova proposta estética para as artes, que se refletia em outros campos (música, teatro, moda, arquitetura, design e mobiliário), havia sido instaurada definitivamente no país. Era o momento da inauguração de Brasília (1960) e do amadurecimento de um dogmatismo político na prática artística com o surgimento dos Centros Populares de Cultura (CPCs) da UNE. Paradoxalmente, Ferreira Gullar radicalizava sua postura, deixava sua posição de neoconcreto, ligada à Fenomenologia, e abraçava uma tomada de posição política. Em paralelo, uma nova geração de artistas começava a produzir, na segunda metade dos anos 1960, um corpo de trabalhos que estabelecia diálogos com a arte conceitual e o pop, e que simultaneamente criava um campo próprio, autônomo e ampliado dessas linguagens. Antonio Dias, Antonio Manuel, Artur Barrio, Carlos Vergara, Carmela Gross, Carlos Zilio, Cildo Meireles, Hélio Oiticica, José Resende, Waltercio Caldas, entre outros, criaram não apenas um ambiente inovador para as artes visuais no Brasil, com uma linguagem escultórica e objetual que se baseava numa economia de linguagens ou então na interface com novas mídias como o super-8 e o vídeo, mas também foram fundamentais para a instauração de um modelo atípico no país, embora fulminante: os artistas passaram a organizar e montar exposições, selecionar os artistas, assumir o papel de curadores, escrever os textos manifestos do catálogo e lidar diretamente com a instituição. Foi o que aconteceu nas exposições *Propostas 65* e *Propostas 66*, ambas realizadas em São Paulo, e, com maior destaque, na *Nova Objetividade Brasileira* (na qual Oiticica montou pela primeira vez a seminal obra *Tropicália*), realizada no MAM-RJ assim como em revistas como *Malasartes* e *Polén*, editadas por um conagraçamento entre artistas e críticos, todos emergentes no cenário brasileiro. Por outro lado, aconteceram eventos que não foram coordenados totalmente por artistas visuais, mas por críticos, notadamente Frederico Moraes, que propuseram uma nova postura para o que se entendia como “exposição de arte”. É nesse ambiente de experimentação, manifestação coletiva, participação e saída da arte para as ruas que apontamos *Arte no Aterro*, evento realizado, em 1968, que contou com a coordenação

17. Este subcapítulo consistiu em parte da minha pesquisa de pós-doutorado sobre a produção das artes visuais brasileiras durante a ditadura militar, financiada pelo CNPq e pela FAPERJ. Parte desse texto foi apresentada no congresso da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, em 2009, e publicada na edição número 14 da revista *Dardo*, em 2010. Aqui, encontra-se publicada uma versão revista e ampliada.

THE 1970'S: FOR A POLITICAL ART WHILE NOT FORGETTING CREATIVE COMMITMENT¹⁷

*In two years (1959-61), Brazil had been struck by the lightning of Neo-Concretism: a new aesthetic proposal for the arts had sunk roots and been reflected in other fields (music, theater, fashion, architecture, design and furniture). In the same period (1960), Brasilia was dedicated and political dogmatism in artistic practice came of age with the spread of the ‘people’s cultural centers’ (CPCs) backed by the National Student Organization (UNE). Paradoxically, Ferreira Gullar radicalized his stance, dropped his phenomenology-related Neo-Concrete position and embraced a political approach. Along with this, a new generation of artists in the late 1960’s started producing a body of work to dialogue with conceptual and pop art and simultaneously created an autonomous, expanded field of its own for these languages. Antonio Dias, Antonio Manuel, Artur Barrio, Carlos Vergara, Carmela Gross, Carlos Zilio, Cildo Meireles, Hélio Oiticica, José Resende, Waltercio Caldas and others created not only an innovative environment for the visual arts in Brazil, with a sculptural objectual language based on an economy of languages or interface with new media such as Super-8 film and video, but were also instrumental in introducing an atypical but vociferous model for Brazil: artists started organizing exhibitions, selecting works, acting as curators, writing manifestos for catalogues and dealing directly with institutions. This was the case of two exhibitions held in São Paulo, *Propostas 65* and *Propostas 66*, and more emphatically *Nova Objetividade Brasileira* [New Brazilian Objectivity] held at MAM-RJ, (where Oiticica showed his seminal *Tropicália* for the first time) as well as publications such as *Malasartes* and *Polén* edited by a fortunate blend of artists and critics, all emerging in the Brazilian scene. Other events, however, were not coordinated by visual artists alone but by critics too, particularly Frederico Moraes, who proposed a new approach to what an “art exhibition” should be. In this experimental environment, group manifestation, collaborative work, and getting art onto the streets; the event *Arte no Aterro* [Art in landfill] held in 1968, coordinated by Moraes; Oiticica’s participation in the *Apocalipópótese* happening, at the *Salão da Bússola* [Compass Salon] in 1969 with curatorial design by Moraes, and *Domingos da criação* [Creative Sundays] in 1970, were all turning points for this proposal.*

17. This subchapter includes part of my post-doctoral research on Brazilian visual art production during the military dictatorship, funded by CNPq and FAPERJ. Part of it was submitted to the 2009 conference of Brazil’s Association of Visual Arts Researchers and published in issue no. 14 of *Dardo* in 2010. The present article is a revised and extended version.

de Moraes e a participação de Oiticica no *happening Apocalipopótese, Salão da Bússola*, em 1969, com curadoria de Moraes, e os *Domínios da criação*, em 1970, como *turning points* nessa proposta.

Esse tipo de postura do artista levantou uma série de argumentos da crítica afirmando que tais procedimentos visavam um “protesto” ou uma “postura do artista diante dos fatos sociais e políticos”.¹⁸ Absorvidos fortemente por uma leitura fenomenológica instaurada por uma nova crítica de arte no Brasil e pelo recente legado neoconcreto, esses artistas estavam tomando uma posição que não necessariamente era política, no sentido *stricto sensu* da palavra. A “política” deles era a da aproximação cada vez maior entre arte e vida que, por sua vez, não estava apenas sendo expressa na apropriação de elementos naturais ou cotidianos, mas em um entendimento da arte como algo efetivamente preenchido de “mundo”, em que talvez fosse melhor pensar esse estado como “em trânsito”: numa constelação em que a linguagem visceral e expressiva oscila entre o excesso e a escassez, em que a vivência, desenvolvida a partir de um movimento pendular, afirma a experiência de algo que é instável, em que o todo não é apreensível, mas a noção de fragmento passa a ser o próprio todo. Esse conjunto de exposições citado foi realizado poucos anos antes da proclamação do Ato Institucional nº 5 (em dezembro de 1968), que resultou no ápice da repressão aos direitos civis, no recesso do Congresso nacional e na autorização de julgamentos em tribunais de “crimes políticos”. Se a censura até aquele momento tinha sido apenas esporádica e relativamente discreta, a partir de então o momento de terror na vida social, cultural e política brasileira se instalava. Os órgãos de segurança invadiam casas, perseguiam, prendiam e matavam (ou desapareciam com) as pessoas que eles declaravam como “opositores ao regime”: intelectuais, artistas, pessoas filiadas a partidos políticos de esquerda. Foi o estopim para que vários músicos (Chico Buarque), cineastas (Glauber Rocha e José Agripino de Paula), críticos de arte (Mário Pedrosa), artistas visuais (Hélio Oiticica e Antonio Dias), diretores de teatro (Augusto Boal e José Celso Martinez Corrêa) e poetas (Ferreira Gullar) se autoexilassem e outros fossem expulsos do país (Gilberto Gil e Caetano Veloso). Portanto, num tempo em que o corpo era perseguido, fragmentado, isolado, arruinado e dissecado, anulando qualquer possibilidade de matéria, as artes visuais brasileiras, em diferentes circunstâncias e ações, direcionavam suas práticas para essa leitura do real.

Em 1968, a II Bienal de Salvador é fechada um dia depois de sua abertura pelo Departamento de Ordem Política e Social (DOPS), por conta da presença de “trabalhos subversivos”, e só será reaberta

This type of approach prompted several critics to argue that these procedures were intended to show “protest” or “artists making a statement in relation to social and political developments.”¹⁸ These artists were imbued with the phenomenological interpretation introduced by new art criticism in Brazil and the recent Neo-Concrete legacy. However, the position advocated by these artists was not necessarily a political one in the strict sense of the word. Their “politics” was to bring art and life closer together. This was not expressed only by appropriating natural or everyday elements, but also in a view of art as something actually full of “world”, in which it might be better to think of this state as “in transit”: in a constellation in which visceral and expressive language oscillates between excess and scarcity; life-experience developed from a pendulum-like motion affirms experience of something that is unstable, and the whole cannot be apprehended, but the notion of fragment becomes the whole itself. The above-mentioned exhibitions were held just a few years before Institutional Act No. 5 (promulgated in December 1968) led to the most violent repression of civil rights in Brazil, with Congress in recess and the courts authorized to judge “political crimes”. Censure had previously been only sporadic and relatively discreet, but Act No. 5 introduced a period of terror in social, cultural and political life. Security agents broke into homes, persecuted, arrested and killed people (or arranged their disappearance) that they accused of being “the regime’s opponents”: intellectuals, artists, members of left-wing political parties. Several went into exile, as for example musicians (Chico Buarque), filmmakers (Glauber Rocha and José Agripino de Paula), art critics (Mário Pedrosa), visual artists (Hélio Oiticica and Antonio Dias), theater directors (Augusto Boal and José Celso Martinez Corrêa) and poets (Ferreira Gullar). Others were ordered to leave the country (Gilberto Gil and Caetano Veloso). So at a time when the body was persecuted, fragmented, isolated, ruined and dissected, annulling any possibility of matter, Brazilian visual arts responded to these changed circumstances by directing their practices to interpret the real world.

*In 1968, on the day after the 2nd Salvador Biennial started, the Department of Political and Social Order (DOPS) closed it down due to the presence of “subversive works”; the show was not to be reopened until just two days before it was due to end. In 1969, censors would not allow the opening of MAM-RJ’s preview exhibition of works of Brazilian artists selected for the Paris Biennial. These works included Antonio Manuel’s *Repressão outra vez – eis o saldo* [Repression again – here is the outcome] (1968), featuring large red photographic panels covered with a black cloth, alluding to political newspaper headlines filled by silkscreened lists of people arrested or tortured by police during civil rights demon-*

18. Como afirma Aracy Amaral no livro organizado por ela, *Arte para quê?: a preocupação social na arte brasileira, 1930-1970* (São Paulo: Editora Nobel, 1984).

18. As Aracy Amaral wrote in a book she organized, *Arte para quê?: a preocupação social na arte brasileira, 1930-1970* (São Paulo: Editora Nobel, 1984).

Rubens Gerchman

Carteira de identidade, 1965

(auto polegar direito)

Acrílica sobre tela

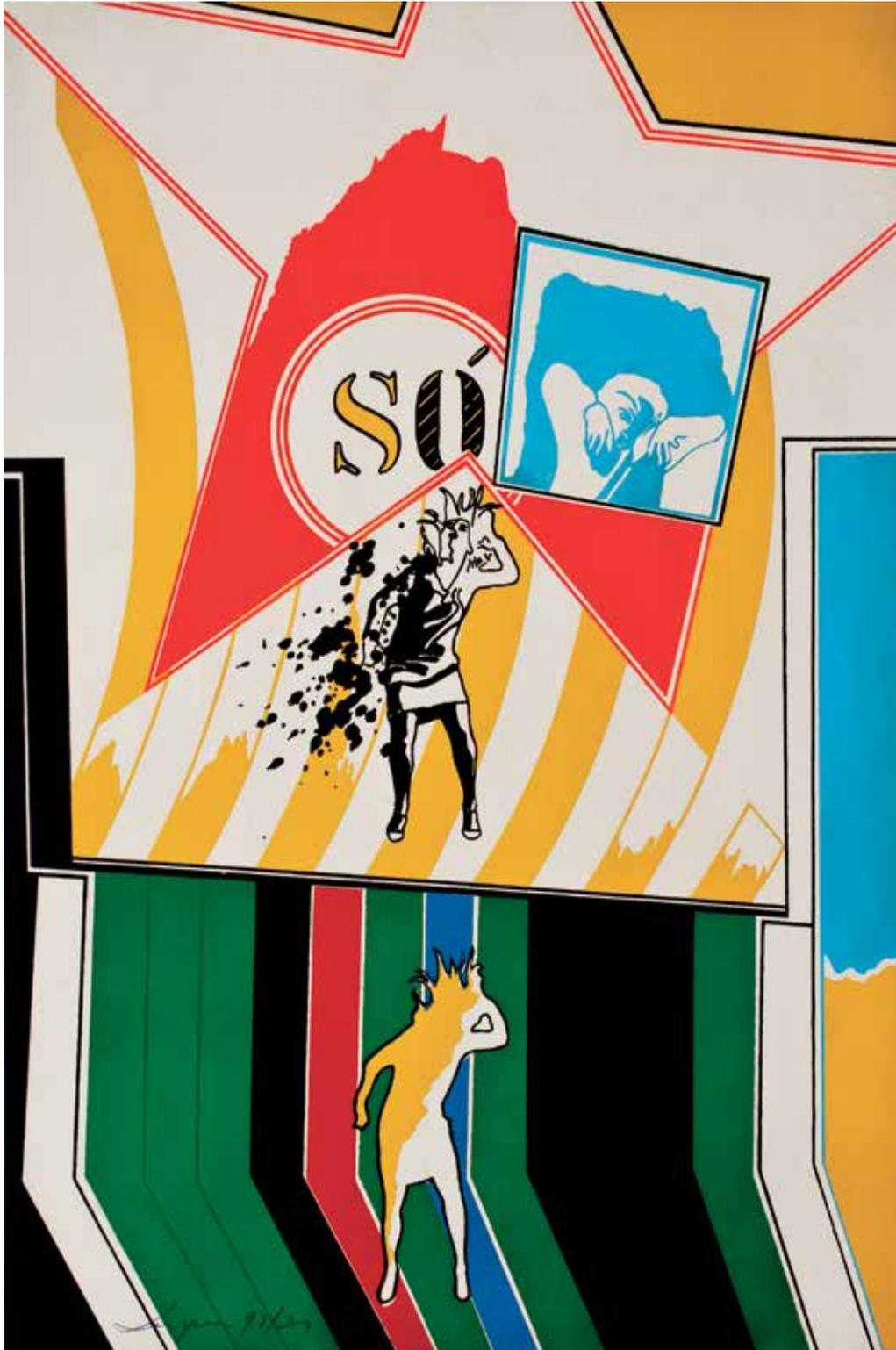
110 x 135 cm

Coleção Museu de Arte Moderna de São Paulo,

Fundo para aquisição de obras para o acervo MAM-SP – Pirelli

Foto: Romulo Fialdini





Carlos Vergara

5 Problemas 5 Estampas, 1967

Serigrafía

46,5 x 31,3 cm

Foto: Ateliè Carlos Vergara

faltando dois dias para o seu término. Em 1969, a exposição da Pré-Bienal de Paris no MAM-RJ, que contava com os trabalhos que seguiriam para a Bienal francesa, foi impedida de ser aberta pela censura. Entre as obras que participariam da exposição estava *Repressão outra vez – eis o saldo* (1968), de Antonio Manuel, que se configurava em grandes painéis fotográficos em tom vermelho cobertos por um pano preto. Os painéis faziam alusão às manchetes de jornais, com um conteúdo fortemente político, preenchidos por *silkscreen* de registros de pessoas sendo presas ou torturadas pela polícia durante manifestações que reivindicavam direitos civis. Na base do pano preto, havia uma corda que, sendo puxada, revelava a realidade social no Brasil que poucos queriam ver. Em entrevista ao autor, Antonio Manuel disserta sobre o clima de repressão no Brasil e a “potência política” que as obras ganhavam, mesmo não sendo essa a sua conceituação primária:

A própria repressão tornava os trabalhos políticos (...). As obras adquiriram conotação política a partir dos próprios agentes da ditadura, à revelia, muitas vezes do artista (...). Existe a ideia de que a repressão da ditadura motivou trabalhos mais contundentes. Havia realmente um inconformismo, mas penso que sem a ditadura teríamos avançado.¹⁹

Entre 1969 e 1981, artistas brasileiros e estrangeiros passaram a fazer um boicote sistemático à Bienal de São Paulo (não contra a Bienal em si, mas como forma de marcar sua posição contrária à situação interna). Como reverberação desse ambiente, Antonio Manuel com a série *Clandestinas* (1970) modificou, em tom subversivo, a manchete da primeira página do jornal *O Dia* adicionando fotos e títulos que ironizavam diversos assuntos culturais ocorridos na cidade do Rio de Janeiro e alterando o próprio jornal e a sua recepção pelo leitor. Jornais e manifestos visuais já possuem seu marco na História da Arte com a publicação, na primeira página do *Le Figaro*, do *Manifesto de fundação do Futurismo* (1909), de Filippo Marinetti. Nesta publicação, porém, não havia a “camuflagem” e a ressonância duplamente irônica que Antonio Manuel empregou: ironia na forma, ou no jogo visual, camuflado da notícia, e no conteúdo, já que numa leitura mais atenta, o leitor compreenderia que o texto daquela “notícia” não estabelecia um vínculo com o restante do jornal:

strations. A rope was installed under the black cloth that, when pulled, revealed images of social reality in Brazil that few wanted to see. In an interview with the writer, Antonio Manuel talked of repression in Brazil and the “political potential” these works gained, although that was not how they had been conceptualized:

Repression itself made those works political (...). They took on political connotations imparted by dictatorship agents, often unbeknown to artists (...). There is an idea that the dictatorship’s repression prompted more forceful work. There really was opposition, but I think that we would have made progress without the dictatorship.¹⁹

From 1969 to 1981, Brazilian and foreign artists systematically boycotted the São Paulo Biennial (not because of the event in itself, but as a way of showing their opposition to the situation locally). Echoing this context, Antonio Manuel’s Clandestinas series (1970) subverted the front-page headline of the daily O Dia by adding photos and headings ironically reporting cultural affairs in Rio de Janeiro, thus altering the newspaper itself and its reception by readers. Newspapers and visual manifestos already had a place in art history with the printing of Filippo Marinetti’s founding Futurist Manifesto (1909) on Le Figaro’s front page. In this publication, however, there was no “camouflage” and Antonio Manuel deployed doubly ironic resonance: irony in form, or visual play, camouflaged news and content so that, on closer reading, readers would realize that the “news item” did not match the rest of the newspaper:

I was working in the print shop at O Dia and that was crucial to develop Clandestinas (...). The layout was done on a page ready to print: I did one with the same font size as the newspaper for its headline, sub header and short caption. I also placed an image on the cover. The other pages were those of the original newspaper, before the altered page was added. As a subversive act, the clandestine newspapers were delivered to newsstands.²⁰

19. Manuel, Antonio. Depoimento concedido ao autor. Rio de Janeiro, 29 mar. 2006.

19. Manuel, Antonio. Conversation with the writer. Rio de Janeiro, March 29, 2006.

20. Ibid.

Eu trabalhava na oficina de *O Dia* e isto foi crucial para que desenvolvesse as *Clandestinas* (...). A diagramação era feita na página já pronta do jornal: criava uma diagramação, com o mesmo corpo de letra do jornal, para a manchete, o subtítulo e um pequeno texto/legenda. Também inseria uma imagem na capa. O resto permanecia do jornal [original], que recebia a página modificada. Como um ato de subversão, os jornais clandestinos eram entregues nas bancas.²⁰

Manuel conseguiu introduzir na rotativa em que se imprimia o jornal as suas páginas alteradas. O artista criava os seus próprios *flans*: a matéria-prima, bruta, da folha de jornal, funcionava como o molde para a impressão na rotativa. O clima de vigília na oficina do jornal de alguma maneira “impregna os *flans* e autentica a sua operação de dar à forma da arte a forma de notícia”.²¹

Entre camuflagens, mensagens políticas, cinismo e práticas experimentais da arte, Artur Barrio promove a *situação Defl...situação...+s+.....ruas.....abril.....1970* (1970) nas ruas da cidade do Rio de Janeiro. O artista espalha 500 sacos plásticos contendo todo o tipo de fluido humano (sangue, urina, meleca, saliva, merda), ossos, pedaços de unha, serragem e restos de comida enrolados e com o tamanho aproximado de um corpo humano, lembrando os opositores esquartejados pelo governo. Os artistas se travestem em infiltradores: microagentes que despejam suas informações-dinamites pela cidade, tendo sua leitura multiplicada/anulada/positivada pelo transeunte.²² Luiz Alphonsus ao volante do carro e com o motor ligado, Barrio saindo do automóvel e lançando os sacos nos logradouros públicos e César Carneiro documentando tudo: a reação dos pedestres, que no seu agudo desinteresse por tudo aquilo que não compõe o elenco de suas ações ordinárias, encara o bizarro e o desconhecido (“Poderíamos ser um deles?” parece ser a pergunta que passa na mente dos transeuntes). As *situações* de Barrio não se tratam da hoje tão proclamada intervenção urbana, mas de redes de sensibilização coletiva. A década de 1970 e o legado neoconcreto das proposições trazem a ruptura, no sentido de apontar o esgotamento da noção de artista como gênio ou instância máxima na criação da (grande) obra de arte. O artista é mundano, vive, trabalha e opera com o cotidiano.

No momento conturbado pelo qual o Brasil passava, vários elementos e ações, que se tornaram frequentes, foram deslocados para o campo das artes visuais. Um deles era a pedra: elemento largamente utilizado pelos opositores ao regime militar e que por se encontrar

20. Idem, *ibidem*.

21. Brito, Ronaldo. In: Manuel, Antonio, 1997, p. 14.

22. “Numa das intervenções, numa rua da Tijuca [bairro da cidade do Rio de Janeiro], um transeunte interessou-se vivamente pelos sacos (objetos deflagradores) e pediu-me um perguntando o que representavam, já que em princípio pensou que eram despachos; respondi-lhe que não, que o que ele tinha nas mãos era arte, ao que prontamente respondeu que tinha gostado e que portanto iria levá-lo para casa” (Barrio, Artur, 1978, p. 14-15).

Manuel was able to insert his altered pages into the rotary press on which the newspaper was printed and he created his own matrices: the raw material was newspaper used as template for rotary press printing. There was a feeling of being under surveillance in the print shop that somehow “pervades the matrices and authenticates their operation to give art a news format.”²¹

Amid camouflage, political messages, cynicism and experimental art practices, Artur Barrio promoted his work situação Defl... situação...+s+.....ruas.....abril.....1970 (1970) on the streets of Rio de Janeiro, where he scattered 500 plastic bags containing human fluids (blood, urine, mucous, saliva, excrement), bones, nail parings, sawdust and food leftovers rolled up into the size of a human body to resemble opponents killed and quartered by government forces. Artists posed as infiltrators: microagents scattering their information-dynamite around the city. Passers-by multiplied /annulled /validated their interpretation.²² Luiz Alphonsus took the wheel and kept the engine running. Barrio got out of the car and scattered the bags along the street. Cesar Carneiro was documenting everything: the response of pedestrians, who showed acute lack of interest in anything not part of their ordinary doings but were confronted with the bizarre and unknown (“Could we be one of them?” seemed to be the question going through the minds of the people passing by). Barrio’s situações were collective sensitization networks rather than what we would now call urban interventions. The 1970’s and its legacy of Neo-Concrete propositions led to discontinuity in the sense that the period exhausted the notion of the artist as a genius or the highest authority creating a (major) work of art. Artists are mundane; they live, work and operate in the everyday world.

In those troubled times for Brazil, several elements and actions that became more frequent were displaced to the field of visual arts. Stones, for example, were often used by opponents of the military regime, since they were close at hand and found on the streets, easily obtained and hurled against the police. This was the locus of To the police (1968). Far from any ideological allegiance, Antonio Dias felt sure that his field is language, and that every articulation of signs is a political act. Rather than an object, this work is an affirmation of the potential of the individual standing against the world. This work tells of a story devoid of heroes and affirms an art of solidarity. Although To the police was made while living in Paris, the political situation worldwide was desperate: rights curtailed, conservative politicians in power, authoritarianism and mass uprisings. The artist increasingly infiltrated everyday life and committed to constant redefining of his position and perception.

21. Brito, Ronaldo. In: Manuel, Antonio, 1997, p. 14.

22. “In one of the interventions on a street in the Tijuca district of Rio de Janeiro, a passer-by was very interested in the bags (instigating objects); he asked me for one and wanted to know what they showed, since he initially thought they were reports; I told him they were not, and that he was holding art; he promptly replied that he had liked it and would take it home.” (Barrio, Artur, 1978, p. 14-15).



Carlos Zilio

Memória, 2009

Óleo e bastão de óleo sobre tela

140 x 188 cm

Coleção particular

Foto: Vicente de Mello





Anna Maria Maiolino

Sem Título, 1995

Acrílica sobre tela

87,5 x 196 cm

Coleção particular

Foto: Pat Kilgore

ao redor deles, na rua, às suas mãos, era facilmente capturado e arremessado contra a polícia. Era o lugar de *To the police* (1968). Distante de qualquer vassalagem ideológica, Antonio Dias não tem dúvidas de que seu campo é a linguagem, e de que toda a articulação de signos é um ato político. Mais do que um objeto, essa obra é a afirmação das possibilidades do indivíduo diante do mundo. Essa obra nos fala de uma história desprovida de heróis e afirma uma arte de solidariedade. Embora o artista tenha feito *To the police* enquanto vivia em Paris, a situação política mundial era desesperadora: cerceamento de direitos, políticos conservadores no poder, autoritarismo e revoltas populares. O artista infiltra-se cada vez mais no cotidiano e estabelece um compromisso da obra com uma redefinição constante de sua posição e percepção.

É importante ressaltar que as práticas relacionadas nesse ensaio não se constituem numa guerrilha artística. Portanto, eram ações individuais que, absorvidas por um discurso de aproximação entre arte e vida, mergulhavam em alegorias, metáforas e simbolismos do que se passava naqueles violentos anos de repressão. Uma grande parcela dos estudos recentes sobre esse período da arte brasileira, geralmente praticados por um olhar estrangeiro, anula qualquer possibilidade de criação de uma rede de significados que não seja a relação intrínseca entre arte e política *stricto sensu*. Contudo, apesar de ser uma questão latente nessas obras, essa relação (arte/política) faz com que as obras corram o risco de estarem presas a um período da história e não percorram um circuito transnacional das percepções e sentidos que jorram de suas práticas. Estamos falando, portanto, de um conjunto de obras que tem um compromisso com a vida e não exclusivamente com um tempo (histórico).

Nesse sentido cabe salientar que Zilio possui uma trajetória singular no atravessamento desse período: a tensão entre arte e política não se deu apenas no trabalho, mas fundamentalmente no envolvimento pessoal que travou com a luta armada, entre 1968 e 1972, quando permaneceu preso, mas sempre produzindo e sendo obrigado a esconder essa produção de seus “detentores”. Em *Lute* (1967), múltiplo cuja ação pensada, mas não executada pelo artista, tinha como mote ser distribuído aos trabalhadores nas saídas das fábricas, temos um rosto vazio e comum – como a face anônima da multidão – confinado numa marmita. Ao abri-la, há uma película plástica, que estampa a palavra que dá título ao trabalho, sob a boca da figura. Essa passagem nos remete aos poemas visuais neoconcretos, notadamente *Lembra* (1959)²³, de Gullar. Nessa intersecção de palavras e ações, o campo autônomo da arte se converte no próprio tempo da vivência poética que se substancializa em espaço vivo e reflexivo.

23. Numa caixa branca com um recorte no centro, a palavra 'lembra' é escrita sob um bloco. Quando o espectador retira este bloco, a palavra, até então oculta, aparece. Quando o cubo é repostado em seu lugar, o objeto já se torna outra coisa, pois, se sabe agora, que ali havia uma palavra oculta.

An important point to note is that the practices reported here did not amount to an artistic guerrilla force. Artists acted individually, absorbed by a discourse of making life more like art, steeped in allegories, metaphors and symbolism for the events that were taking place during those gruesome years of repression. Many of the recent studies of this period in Brazilian art, usually seen through foreign eyes, exclude any possibility of creating a network of signifieds other than the intrinsic relationship between art and politics in the strict sense. However, despite being a latent issue in these works, this relationship (art / politics) means that works are in danger of being restricted to one period in history rather than following a transnational circuit of perceptions and meanings arising from their practices. We are therefore referring to a body of work that has a commitment to life rather than to a certain historical period.

In this respect, I would emphasize the unique nature of Zilio's trajectory throughout this period: tension between art and politics did not emerge in his works alone, but also and fundamentally in his personal involvement with armed struggle from 1968 to 1972, when he was arrested, while constantly producing art and being forced to hide it. Zilio's Lute [Struggle] (1967) is a multiple that involves action that he devised but did not execute. It was meant for distributing to workers leaving factories. Lute's ordinary face is expressionless – like an anonymous face in a crowd – and confined to a lunch box that opens to show a plastic film printed with the word that gives the work its title, placed in the mouth of the figure. This passage recalls the Neo-Concrete visual poems, particularly Gullar's Lembra [Remember] (1959).²³ At this word-action intersection, the autonomous field of art becomes the tempo of poetic experience that is substantiated in living reflective space. From the late 1960's to the early 1970's, Zilio's works showed his immediate positioning in the political process of that time as art leaned toward engagement. This multiple represented the sophisticated urban vocabulary that was then an effective means of denouncing a state of alienation.

Zilio's Pieces of mine (1971) shifts to self-portraits of a dense and provocative character that he aims to set loose, rather than illustrate. Symbolic identity of the alienated and exploited individual, produced and reproduced, the self-portrait crumbles into guts, blood, brains, decomposed parts of a fragmented body of a uniformed, voracious and violent society. By a curious coincidence, the subtle and acidic interaction of irony and the criticism that inhabits this work, saving due circumstances and contexts, is also found in the work of Milton Machado, who constructs a character: the bad painter. Not only does he paint “wrongly” and break the

23. In a white box with a cutout in the center, the word 'remember' is written on a block. When the viewer removes this block, the previously hidden word appears. On putting the cube back, the object becomes something else, so we now know that there was a hidden word there.

Os trabalhos de Zilio, na passagem dos anos 1960 para os 1970, manifestam um posicionamento imediato na atualidade política do seu tempo: a arte inclina-se na direção do engajamento. Esse múltiplo representava o sofisticado vocabulário urbano que era, então, o meio eficaz para denunciar a condição do indivíduo alienado.

Em *Pieces of mine* (1971), Zilio ingressa na prática do autorretrato com um caráter denso e provocativo que o artista quer deflagrar, não ilustrar. Identidade simbólica do indivíduo alienado e explorado, produzido e reproduzido, o autorretrato se desfaz em tripas, sangue, miolos, partes decompostas de um corpo fragmentado de uma sociedade uniformizada, voraz e violenta. É curioso pensar que o convívio sutil e ácido da ironia e da crítica que habita essa obra, guardadas as suas devidas circunstâncias e contextos, também está presente na obra de Milton Machado. Na obra desse artista um personagem é construído: o mau pintor. Não só o artista que pinta “errado”, que não segue as normas das belas artes, mas exhibe o fundo em vez da figura, aquilo que está apagado ou por detrás. Em *21 formas de amnésia* (1989), originalmente um desenho de 23 x 50 cm que foi recortado em 1750 pedaços de 1 cm² cada, é criada essa associação com o mau pintor que altera de forma desproporcional o que esperamos de uma pintura. É como se ele estivesse interessado no que está oculto, no que a pintura não exhibe, como se o pintor fosse uma espécie de construtor de camuflagens, e é exatamente esse não-dito a sua própria natureza e condição de existência. Estamos diante do pintor, ou arquiteto?, sem medidas. Altera escalas, mede errado, não entende os limites da moldura, inverte a importância ou posição de figura e fundo, ao mesmo tempo que investiga o mínimo, o incoerente, o resíduo, e descobrir que lá reside uma história.

Em *Auto-retrato* (1973), de Zilio, e *O meu retrato* (1967), de Antonio Dias, não há espaço para investimento no ego ou narcisismo primário diante da morbidez real. Enquanto na primeira obra a palavra que dá origem ao título surge sob uma mancha (ou poça) de sangue no plano neutro da tela, demarcando um território (ou ilha) de conflito numa área homogênea e desumanizada, na segunda, o corpo insiste em apontar as dificuldades em se recompor como totalidade erótica, mostrando-se como presença de objeto parcial. Fragmentado, o corpo sofre e deseja. A obra de Dias faz referências antropomórficas: duas manchas de spray vermelho no retângulo de algodão formam os olhos, que são perfurados, simulando uma cegueira. Outra mancha mais abaixo e a fala se instala em estado de

rules, he shows background instead of figure, or yet features that have been deleted or overlaid. His 21 formas de amnésia [21 forms of amnesia] (1989) creates this association with a bad painter that disproportionately alters what we expect from a painting. The work 21 formas de amnésia (1989) was originally a picture of 23 x 50 cm which was cut into pieces of 1 in 1750 cm each. Machado is apparently interested in that which is hidden or not shown in a painting, as if the painter were a kind of camouflage maker – and precisely this ‘unsaid’ is its own nature and precondition for existence. We stand before an unchecked painter (or an architect?). He alters scales, measures wrongly, does not understand the limits of the frame, inverts the importance or position of figure and background, while investigating minimums, inconsistencies, residues, and finding a story there.

There is no space for investing in ego or primary narcissism when confronted with the morbid reality of Zilio’s Auto-retrato [Self-portrait] (1973) or Antonio Dias’ O meu retrato [My portrait] (1967). The former’s title is shown under a blood stain (or pool) in the neutral plane of the canvas, demarcating a territory (or island) of conflict in a homogeneous, dehumanized area. In the latter, the body insists on pointing to the difficulties of being recomposed as an erotic totality and is shown as the partial presence of an object. The fragmented body suffers and desires. There are anthropomorphic references in Dias’ work too: two red-spray stains on a rectangular piece of cotton denote eyes that have been pierced, simulating blindness. Another stain and a bloodied phallus appear below that. Crossed arms show the man’s incapacity and immobility, like his “legs” that, in their softness and prostration, dialogue with contempt for the troubled period of the “leaden years”. The self-portrait is de-individualized; it could be anyone. The presence of a phallus reiterates the discourse of desire. On the power-sex intersection, the work articulates the presence of an object and a fetish.²⁴ Viewers attempting to gain access to the revelation in a black box in Dias’ Solitário (1967) are faced with a penis. But there is dismay rather than desire in its state of sexual readiness. Amid euphoria over the beginning of one of the most creative periods for Brazilian culture (Tropicalism, Cinema Novo, Jovem Guarda, Grupo Opinião, ‘new figuration’), the State imposed silenced. Art critics’ descriptions of the boxes in Antonio Manuel’s Urnas-quentes [Hot boxes] (1968) as metaphors for coffins of the Brazilians murdered during the military regime were rebutted by Antonio Manuel:

24. Herkenhoff, Paulo; Molder, Jorge, 1999, p. 37.

sangue. Os braços em nó indicam a incapacidade e imobilidade do homem assim como as “pernas” que, na sua maciez e prostração, dialogam com o desprezo aos conturbados “anos de chumbo”. O autorretrato se desindividualiza, ele pode ser qualquer um. A presença de um falo reitera o discurso do desejo. No cruzamento entre poder e sexo, a obra articula a presença de um objeto e de um fetiche.²⁴ Na caixa preta de *Solitário* (1967), de Dias, para se ter acesso à revelação, é preciso confrontar-se com um pênis. Na prontidão do sexo, não há desejo, mas consternação. Na euforia do surgimento de um dos períodos mais criativos da cultura brasileira (Tropicalismo, Cinema novo, Jovem Guarda, Grupo Opinião, Nova Figuração), o poder nos calava. O elemento da caixa também se faz presente em Antonio Manuel com as *Urnas-quentes* (1968), que diversas vezes foi apontada, pela crítica de arte, como uma metáfora aos caixões de vários brasileiros mortos pelo governo durante o regime militar. Porém, Antonio Manuel faz uma ressalva:

Para mim, nunca houve essa conotação [a analogia entre as Urnas-quentes e caixões]. Quando a Urna surge em 1968, havia sido decretado o Ato Institucional nº 5, que cerceou e castrou toda a produção artística. Fechou-se o tempo no país. Tudo foi censurado. Portanto, quebrar a Urna, era como se você tivesse uma antevisão dessa situação do AI-5. Era quebrar a Urna, mas num sentido de voto, num ato de violentar o objeto e revelar o seu conteúdo poético frente a um ambiente de violência extrema. Nunca houve a intenção de promover a ideia de anti-vida [sic], caixão ou de pessoas mortas pelo sistema.²⁵

Em 1967, o DOPS recebe a denúncia de que obras subversivas encontravam-se expostas no IV Salão de Arte Moderna do Distrito Federal. Quando a polícia exige a retirada da obra, o júri do Salão se manifesta. Em depoimento ao autor, Frederico Moraes reporta o acontecido:

A maior suspeita do que a polícia entendia como subversão naquele Salão era a obra *Che* (1967) de Claudio Tozzi – um retrato em cores *pop* do mártir cubano. Quando a polícia chegou ao Salão, nós [o júri] dissemos que caso eles retirassem os trabalhos [“subversivos”], o Salão seria fechado por completo. Nesse momento, a polícia desistiu.²⁶

*As I saw it, there was no such connotation [analogy between the boxes in Urnas-quentes and coffins]. Urna was done in 1968, when the government had decreed Institutional Act No. 5 (or AI-5), which cramped and emasculated all artistic production. It was like the “Dark Ages”. Everything was censored. So breaking open those boxes in Urna was like a preview of this situation arising from AI-5. Urna was broken open, but in the sense of a vote, an act of violating the object to reveal its poetic content against an extremely violent backdrop. It was never my intention to pose the idea of anti-life [sic], or a coffin, or people killed by the system.*²⁵

In 1967, security service agents (DOPS) heard that subversive works were being shown at Brasilia’s 4th Salon of Modern Art. Police ordered their removal, but the salon’s jury spoke out. In Frederico Moraes’ own words when he told me of the incident,

*The work most suspected of what the police called subversion was Claudio Tozzi’s Che (1967) – a pop-art colored portrait of the Cuban martyr. When the police arrived, we [the jury] told them we would shut down the whole salon if they removed the [“subversive”] works. At that point, the police gave up.*²⁶

In 1976, at the 4th Winter Global Salon, in Ouro Preto, police alleged that Lincoln Volpini’s Penhor da igualdade [Pledge of equality] (1976) was spreading subversive content and ordered its removal from the gallery.²⁷ Volpini and the Salon’s jury members were tried but after two days of proceedings the jurors were found not guilty. As a first-time offender, Volpini got a one-year sentence suspended with probation. An important note is that the works analyzed here were produced under an oppressive regime in which all artistic production in Brazil was – or at least should have been – investigated by a committee assessing participation in festivals, exhibitions or cultural events of any kind. Not many works were censored in proportional terms, but the numbers must have been high if we take into account the exhibitions at which rights were restricted, as reported here.

25. Manuel, Antonio. Conversation with the writer, op. cit.

26. Moraes, Frederico. Conversation with the writer. Rio de Janeiro, March 31, 2009.

27. A report in the newspaper O Estado de S. Paulo of October 22, 1976 describes the seized painting: ‘a piece of wood at the top, and a photo of a child beside a tree trunk at the bottom. A rope in the foreground. A wall with writing in the background.’ Police interpretation: ‘The small piece of wood stands for the nation’s flag, the rope for barbed wire. Examining the wall in the background with a magnifying glass shows that the written words support the guerrilla group in Pará.’ (Moraes, Frederico. In: Tiburski, João Carlos, 1997, p. 328).

24. Herkenhoff, Paulo; Molder, Jorge, 1999, p. 37.

25. Manuel, Antonio. Depoimento concedido ao autor, op. cit.

26. Moraes, Frederico. Depoimento concedido ao autor. Rio de Janeiro, 31 mar. 2009.



Antonio Manuel

Corpobra, 1970

Madeira, palha, fotografia,
acrílica e corda

200 x 49 x 47 cm

Foto: Romulo Fialdini

Em 1976, a obra *Penhor da igualdade* (1976), de Lincoln Volpini, é retirada da galeria do IV Salão Global de Inverno, realizado em Ouro Preto, por ordem da polícia, sob a alegação de divulgar conteúdo subversivo.²⁷ O artista e os integrantes da comissão julgadora do Salão vão a julgamento. Ao final de dois dias de processo, os jurados são inocentados e o artista é condenado a um ano de prisão, cumprida em liberdade, por ele ser réu primário, com direito, portanto a *sursis*. É importante destacar que as obras aqui analisadas foram produzidas sob um regime de opressão em que toda a produção artística nacional era, ou pelo menos deveria ser, investigada por uma comissão para avaliar sua participação em festivais, exposições ou qualquer evento cultural. Proporcionalmente, as obras censuradas não foram muitas, porém o número é extenso se levarmos em conta apenas os casos de exposições – que tiveram o seu direito de liberdade cerceado – relatados nesse ensaio.

Se nos anos 1970 novas galerias são criadas principalmente no Rio e em São Paulo, tais como Luisa Strina (uma das poucas daquele período que estão ativas), Luiz Buarque de Hollanda & Paulo Bittencourt, Ralph Camargo e Saramenha, é o momento em que novas mídias, em especial o super-8, a fotografia, a arte postal, a arte com xerox e a performance, emergem e criam um, ainda incipiente, até porque tudo era incipiente, problema para o mercado: como vender imagens em movimento ou registros de performance? Por outro lado, os artistas estavam interessados em experimentar, criar novos métodos de percepção e criação. Nesse sentido é providencial o grupo de videoartistas que circula em volta de Anna Bella Geiger e suas aulas, em 1974. Fernando Cocchiarale, Ivens Machado, Leticia Parente, Paulo Herkenhoff, Sonia Andrade, foram alguns que participaram desse núcleo embrionário da videoarte e do super-8 no Brasil. Ações performáticas que envolviam repetição, deboche, tédio e, em especial no caso das três artistas, uma crítica ao papel segmentado, conservador e machista em como a imagem da mulher era representada na sociedade. Tédio e repetição eram sintomas daqueles tempos que viviam sob uma atmosfera densa, hesitante e ruidosa, e ainda preenchida pelo embate entre os engajados e os alienados. Há que se destacar ainda a atuação de Walter Zanini, à frente do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, e seu incentivo para a prática, aquisição e exposição do super-8 no país.

In the 1970's, most new galleries were in Rio de Janeiro and São Paulo: Luisa Strina (one of the few from that period still active); Luiz Buarque de Hollanda & Paulo Bittencourt, Ralph Camargo and Saramenha. At the time, this market was faced with the problem of new media, especially Super-8 film, photography, mail art, photocopying and performance art. It was still an incipient issue as was everything else, but their quandary was to find a way of selling moving images, or recordings of performance art. Artists for their part were interested in experimenting with new methods of perception and doing creative work. In this respect, 1974 was just the right time for a group of video artists that revolved around Anna Bella Geiger and her classes. Fernando Cocchiarale, Ivens Machado, Leticia Parente, Paulo Herkenhoff, and Sonia Andrade were among those involved at this embryonic stage of video art and Super-8 film in Brazil. Performatic actions involved repetition, lampooning and tedium. In the case of the three female artists in particular, there was a critique of society's segmented, conservative and sexist image of women's role in society. Boredom and repetition were symptomatic of the period and its heavy, hesitant and noisy atmosphere, still filled by clashes between those who were politically engaged and the alienated. Another standout was the role of Walter Zanini, head of the Universidade de São Paulo's contemporary art museum (MAC-USP), who encouraged students to use Super-8 and show their work.

Works satirizing or lampooning the regime included Inserções em circuitos ideológicos: projeto Coca-Cola [Insertions in ideological circuits: Coca-Cola project] (1970) and Inserções em circuitos antropológicos [Insertions in anthropological circuits] (1971). In Cildo Meireles' allegory for the capitalist system, it has theoretically perfected its structural formatting but left a few breaches open. Inserções em circuitos ideológicos: projeto Coca-Cola took 'empties' (returned soda bottles), printed slogans on decals with white glazing paint, and then put the bottles back into circulation. The decals bore the project's title and conveyed anti-dictatorship messages such as: "Yankees, go home" or the names of prisoners whose 'disappearance' had been forged, or people who had been "removed from circulation", or instructions to make more inserts, from decal to collage, so that anyone could produce their own critical opinions. In 1970, some Inserções [Insertions] were actually exchanged for full soda bottles in bars and restaurants.

27. "O jornal O Estado de S. Paulo, em reportagem de 22.10.1976, descreve o quadro apreendido: 'no alto, um espaço de madeira e, na parte inferior, a foto de uma criança junto a um tronco de árvore. Em primeiro plano, uma corda. No fundo, um muro com inscrições'. Interpretação da polícia: 'O pequeno pedaço de madeira representa a bandeira nacional, a corda, na realidade, é um arame farpado. Um exame com lupa, do muro ao fundo do quadro, mostra que nele está escrita uma frase de apoio à guerrilha do Pará.'" (Morais, Frederico. In: Tiburski, João Carlos, 1997, p. 328).

No terreno da burlaria, encontramos obras como *Inserções em circuitos ideológicos: projeto Coca-Cola* (1970) e *Inserções em circuitos antropológicos* (1971). Cildo Meireles cria a alegoria para um sistema (capitalista) que teoricamente é perfeito em sua formatação estrutural, mas que permite brechas. *Inserções em circuitos ideológicos: projeto Coca-Cola* consistia na impressão de decalques feitos com tinta branca vitrificada em vasilhames vazios do refrigerante em sua devolução, em seguida, à circulação mercantil. Os decalques reproduziam o título do projeto e mensagens contrárias ao sistema político, tais como: “*Yankees, go home*”, o nome de desaparecidos políticos ou pessoas postas “fora de circulação”, ou ainda o método para a criação das *Inserções* propriamente ditas, desde a fabricação do decalque até sua colagem, para que qualquer um pudesse produzir suas próprias opiniões críticas. Em 1970, algumas *Inserções* foram, efetivamente, trocadas em bares e restaurantes por garrafas do refrigerante.

Quando a garrafa está vazia não se percebe o texto, que só aparece contra o fundo escuro da bebida. *Inserções* visavam atingir um número indefinido de pessoas, um público no sentido mais amplo do termo, e não limitar ou substituir essa noção pela de consumidor, que é ligada ao poder aquisitivo. Elas só teriam sentido se fossem praticadas por outras pessoas, numa possibilidade real de transgressão. *Inserções* são processos, e não fins, formas de pensar, agir e refletir. Sua eficácia não se funde na quantidade de ocorrências, mas na experiência de tornar factível uma (suposta) impossibilidade. Meireles também produziu as *Inserções em circuitos ideológicos: projeto cédula* (1970), que consistia em carimbar cédulas de cruzeiro e dólar com mensagens políticas ou situações que alertavam o estado conturbado que o Brasil passava naquele momento. Sobre o assunto política, Meireles disserta:

Arte é um território de liberdade. Esta afirmação pressupõe que haja divergências, mas o território comum tem que ser defendido. O que não impede que alguns artistas façam trabalhos políticos. No chamado corpo de obra, tenho trabalhos que têm esse propósito de serem também políticos, mas isso não resume meu trabalho. É uma parte dele. A minha obra sempre aconteceu como uma espécie de reação a alguma coisa.²⁸

When the bottles were empty, messages were unreadable; when full, they were visible against the darker background. Inserções hoped to reach an indefinite number of people, a public in the broadest sense of the term, rather than to limit or replace this notion by that of the consumer, which relates to purchasing power. They could only be meaningful if others joined in and seized their chance to transgress. Inserções are processes and ways of thinking, acting or reflecting rather than ends in themselves. Their efficacy is not based on numbers but the experience of taking something that is (supposedly) impossible and making it feasible. Meireles also produced Inserções em circuitos ideológicos: projeto cédula (1970), [Inserions in ideological circuit: banknote project] (1970), for which political messages about the troubled state of the nation at the time were rubber-stamped on banknotes (Brazilian cruzeiros or U.S. dollars). On the political aspect, Meireles ponders:

Art is a territory of freedom and this presupposes different opinions, but common ground has to be defended. Which does not stop some artists making political works. Some pieces in my so-called body of work were made for political purposes, but this does not tell you everything about my work. They are just one part of it. My work has always been a kind of reaction to something.²⁸

Meireles changed tack for Inserções em circuitos antropológicos, no longer making messages to insert into existing circulation and exchange systems, but objects that anyone could make (this work basically consists of instructions). Molds shaped from linoleum and clay were used to produce the tokens needed to make a call from a public telephone or get through turnstiles on public transport. They had to be of the same weight and density as the original tokens for vending machines to accept them.

The expression I had in mind was ‘viver em estado de graça’ [‘living in a state of grace’] (...) My interest was in works that could be transmitted orally and be useful. ‘Use’ is the best verb for understanding insertions in both ideological and anthropological circuits.²⁹

28. Meireles, Cildo. Depoimento concedido ao autor. Rio de Janeiro, 11 de dez. 2008.

28. Meireles, Cildo. Conversation with the writer. Rio de Janeiro, December 11, 2008.

29. Meireles, Cildo. Memórias. In: Scovino, Felipe, 2009, p. 249.

Carlos Vergara

Cacique de Ramos, anos 1970

Foto gravura

50 x 60 cm

Nas *Inserções em circuitos antropológicos*, não eram mais mensagens que Meireles desejava inserir em sistemas de circulação e trocas existentes, mas objetos fabricados por ele e por quem mais o desejasse (a obra, basicamente, é feita de instruções de produção). As *Inserções* consistiam na construção de moldes em linóleo e argila para a confecção de fichas de telefone e de transporte público, que possuíam o mesmo peso e densidade das peças originais, para que dessa forma pudessem ser aceitas pelas máquinas de venda.

Eu tinha em mente a expressão ‘viver em estado de graça’ (...). Estava interessado em trabalhos que pudessem ser transmitidos oralmente, que pudessem ser utilizados, este é o melhor verbo para entender *Inserções em circuitos ideológicos* quanto *Inserções em circuitos antropológicos*.²⁹

O desejo do artista era que essa operação fosse largamente explorada pelo público e fizesse parte do seu cotidiano, de modo que investigasse as brechas que o circuito oferecia. Dessa forma, surgia a possibilidade do descumprimento da lei. Circuitos ideológicos e antropológicos se misturavam, ambos eram farsas, eram movimentados, usados e trocados em um jogo que se constituiu como um drível no sistema.

Para demarcar essa fronteira da ironia, *O porco* (1967), de Nelson Leirner, é um ótimo estudo de caso. Consistia em um porco empalhado, que se encontrava dentro de um engradado de madeira, e, amarrada ao seu pescoço, uma corrente de ferro que trazia na outra extremidade um pernil defumado. A obra foi enviada para o IV Salão de Arte Moderna do Distrito Federal, realizado em 1967, e aceita pelo júri. Porém, Leirner, um tanto quanto surpreso, enviou uma carta ao júri questionando os critérios de avaliação. Nesse momento, a ironia toma a forma de uma tática de banalizar a seriedade essencial da arte. O artista zomba de si mesmo, extrapola os limites de uma “moralidade” e põe a ironia num movimento oscilatório. Questionar algo bom?

Em um período de três anos, uma seleção de júri aprovou o porco de Leirner para exposição em salão, e outro júri invalidou a proposta

The aim was for this operation to be broadly used by the public in order to detect breaches in official circuits as part of their everyday lives, thus raising the possibility of disobeying the law. Ideological and anthropological circuits joined, both were farces that were handled, used and exchanged in a game set up to dribble the system.

To demarcate this boundary of irony, Nelson Leirner's O porco [The pig] (1967) provides a fine case study. A stuffed pig inside a wooden crate had a metal chain around its neck with a smoked ham on the other end. The work was sent to Brasilia's 4th Salon of Modern Art, in 1967, and accepted by the jury. Leirner was somewhat surprised and sent a letter to the jury to ask about the criteria used. At that point, irony took the form of a tactic for trivializing the essential seriousness of art. The artist makes fun of himself, goes beyond the limits of "morality" and injects irony into an oscillating cycle. Are good things supposed to be challenged?

Over a period of three years, one jury selected Leirner's pig for exhibition at the salon, while another rejected Antonio Manuel's attempt to exhibit his own body as work. Also in 1970, Artur Barrio experienced (and created) a similar situation to Leirner's. He submitted a manifesto against the 2nd Summer Salon held at MAM-RJ that was accepted by the jury for the "drawing" category. As Barrio reported, "the manifesto was entered as a drawing because it was the only chance I got to show the jury that the academic regulations for the Summer Salon were totally outdated, as indeed were those of all the other salons."³⁰ However, he angrily noted that "[my] work, related to the other drawings accepted by the jury, can only be considered trash, like bloodstained rags."³¹ Barrio thought his drawing/manifesto could not be eligible for the fine-art category. By accepting it, the jury caused an inverse effect for its power; it became nonexistent. But "[the jury] was illuded; they incurred a huge contradiction and they cannot get out of it. This contradiction, by the way, applies to all art criticism. To accept the criticism levelled in the Manifesto is to say that the salon is discouraging new values and revealing what has long ceased to exist."³² Barrio's criticism is aimed at the criteria used by the jury and shows an unprecedented similarity to Leirner's case:

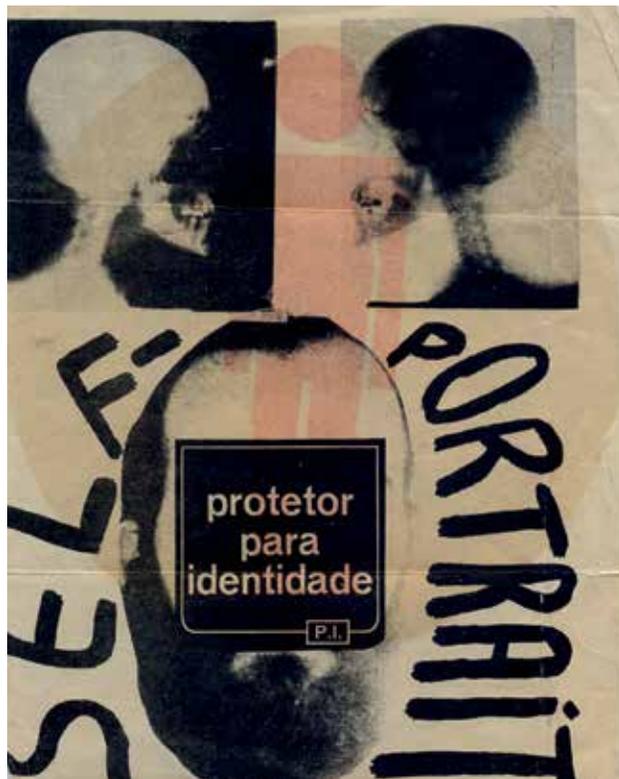
29. Meireles, Cildo. Memórias. In: Scovino, Felipe, 2009, p. 249.

30. Barrio, Artur. In: Canongia, Ligia, 2002, p. 148.

31. Ibid.

32. Idem, p. 149.





Paulo Bruscky

Protetor para identidade, 1976

Offset sobre papel

23 x 18 cm

Cortesia do artista e Galeria Nara Roesler

de Antonio Manuel em expor o seu próprio corpo como obra. Ainda, em 1970, Artur Barrio passou (e criou) por uma situação semelhante a de Leirner. O artista enviou ao II Salão de Verão, realizado no MAM -RJ, um manifesto contra o salão que foi aceito pelo júri na categoria “desenho”. Como informa Barrio, “o manifesto foi inscrito como desenho porque era a única oportunidade que tinha de mostrar ao júri o Regulamento Acadêmico do Salão de Verão, como de resto a estrutura já caduca de todos os salões”.³⁰ Entretanto, o artista fica furioso ao constatar que “o [meu] trabalho, relacionado aos demais desenhos aceitos pelo júri, só pode ser considerado lixo, tal como o lixo das trouxas ensanguentadas”.³¹ Para Barrio, o desenho/manifesto não poderia ser levado em conta como pertencente à categoria de belas-artes e o júri, aceitando, causou um efeito inverso na sua

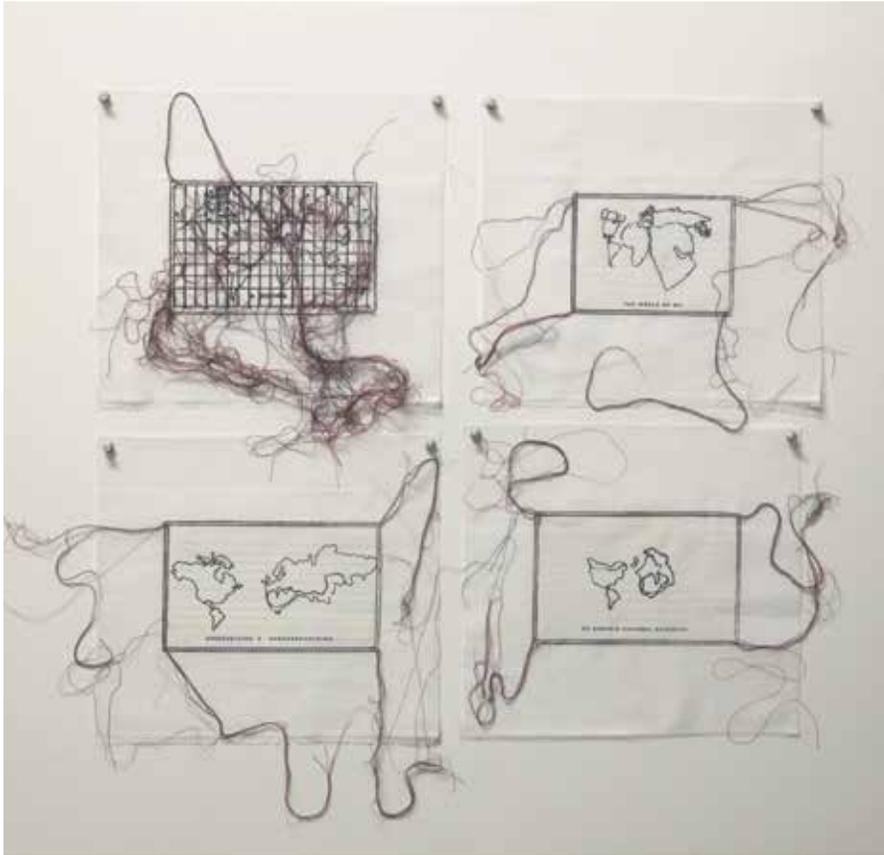
*How can they accept my Manifesto while rejecting other manifesto-works? That's not right. By providing it to be read by the public, the jury made a commitment to transform the entire salon structure, this salon, and by failing to do so publicly admit their incompetence.*³³

This type of strategy also creates a connection with Paulo Bruscky's performance art O que é arte, para que serve? [What is art, what use is it?] (1978). Quietly but forcefully strolling around Recife with a sign bearing the work's title around his neck, Bruscky eventually became “merchandise” as a kind of object for sale when he climbed into the display window of a bookstore, Livraria Moderna. Creating a link, Carmela Gross's “stamps” period started in 1978 and we see a greater multiplication of the graphic gesture. As Aracy Amaral notes, “the paper surface is covered

30. Barrio, Artur. In: Canongia, Lígia, 2002, p. 148.

31. Idem, ibidem.

33. Ibid.



Anna Bella Geiger

Variáveis, 1978

Serigrafia e bordado a máquina sobre linho

52 x 62 cm

Coleção da artista

Foto: Ana Hortides

potência; ele tornou-se inexistente. Mas, “[o júri] iludiu-se, caindo numa baita contradição da qual não pôde sair. Essa contradição, aliás, é a de toda crítica de arte. Aceitar as críticas contidas no Manifesto é dizer que o salão, pelo contrário, está desestimulando novos valores e revelando o que já deixou de existir há muito tempo”.³² A crítica de Barrio diz respeito aos critérios usados pelo júri – numa semelhança sem precedentes com Leirner:

Como aceitar meu Manifesto e ao mesmo tempo cortar outros trabalhos que são Manifestos? Não dá. Entregando-o à leitura do público, o júri assumiu o compromisso de transformar toda a estrutura do Salão, deste Salão, e ao deixar de fazê-lo confessa, publicamente, sua incompetência.³³

with repeated small lines, or doodles, graphic markings, patches or textures in a unique typology for each sheet.”³⁴ The irony is that “stamped” images, like any multiple works, lead to a clash with the market since works are no longer unique but can be reproduced over and over. Moreover, how can an artist’s work be distinguished from that of a graphic designer or any other such role? The issue of precisely how to describe this distinction between professional, project and product is what interests Carmela. Obsessive and repetitive gestures requalify the notion of art object and further blur boundaries between art and life.

32. Idem, p. 149.

33. Idem, ibidem.

34. Amaral, Aracy. In: Gross, Carmela, 1993, s/p.

Anna Bella Geiger

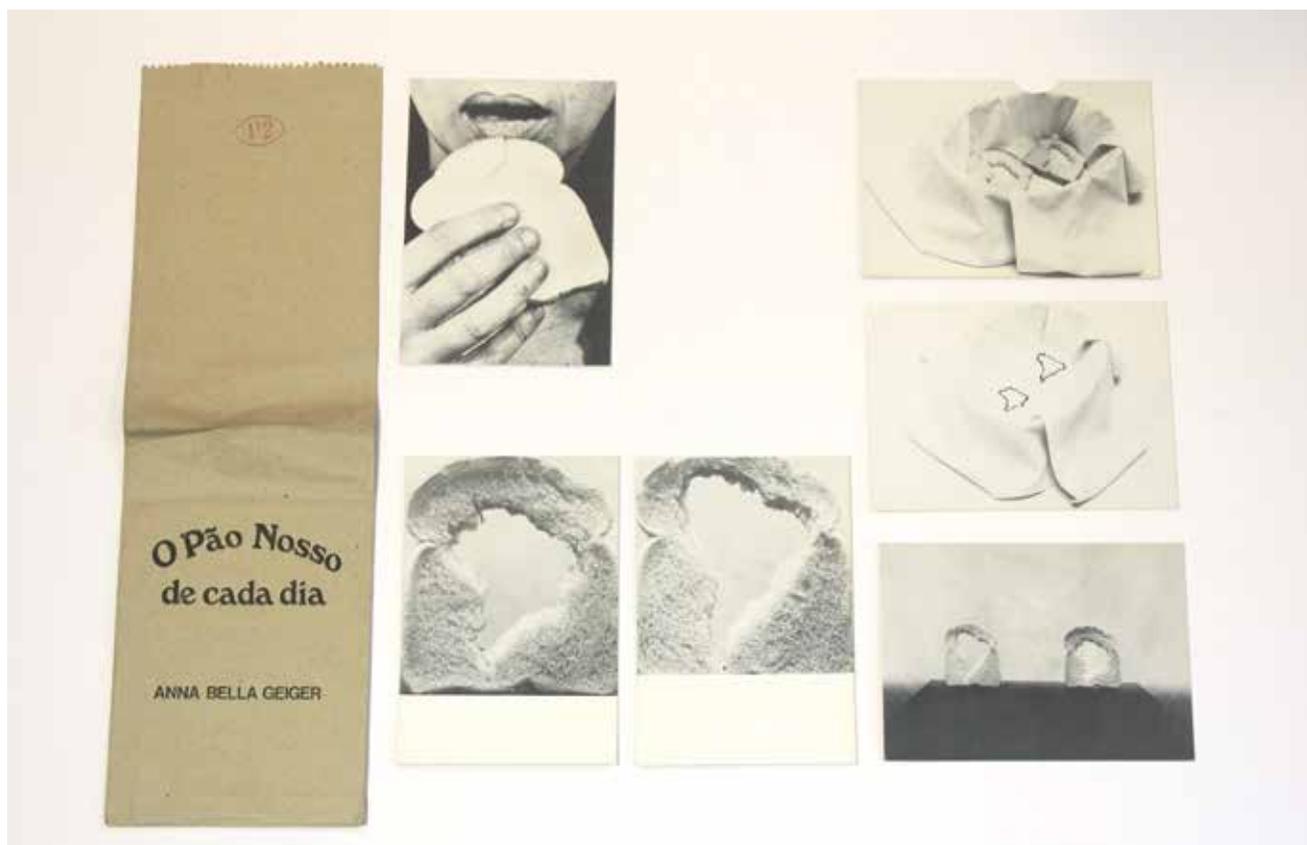
O pão nosso de cada dia, 1978

Saco de pão e seis cartões postais

16 x 10 cm (cada)

Coleção da artista

Foto: Ana Hortides



Esse tipo de estratégia cria uma conexão também com a performance *O que é arte, para que serve?* (1978), de Paulo Bruscky. Caminhando pelo Recife com uma placa pendurada no pescoço com os dizeres que dão título à obra, Bruscky calado, mas contundente ao mesmo tempo, acaba se transformando em “mercadoria” ao se colocar como uma espécie de objeto à venda quando adentra a vitrine da Livraria Moderna. Criando um enlace, a partir de 1978, Carmela Gross começa a sua fase dos “carimbos” e o que se observa é mais a multiplicação do gesto gráfico. Como observa Aracy Amaral, “a superfície do papel é coberta por pequenas linhas que se repetem, ou rabiscos, grafismos, manchas ou texturas, numa tipologia única por folha”.³⁴ O fato é que o “carimbo” ironicamente, como toda produção múltipla, cria um embate com o mercado, não mais uma obra única, mas que pode ser constantemente reproduzida. Além disso, como diferenciar o trabalho do artista de um designer ou outro profissional gráfico? É exatamente como qualificar essa distinção – do profissional, do projeto e do produto – que interessa a Carmela. O gesto obsessivo e repetitivo requalifica a noção de objeto de arte e borra ainda mais as fronteiras entre arte e vida.

Voltando a Leirner, nota-se que ele buscava, por meio de uma provocação, uma explicitação pública sobre os critérios da crítica de arte contemporânea brasileira. Que fenômeno é esse? Qual é o lugar da crítica? Qual é o papel do artista? Existem limites para a produção? Em caso afirmativo, quais seriam? Leirner previa o caráter polêmico que a sua carta assumiria, transformando em debate público a crise, que a crítica de arte brasileira atravessava naquele período, com a chegada ao Brasil, por meio principalmente da Bienal de São Paulo, das linguagens da *pop art*, do expressionismo abstrato e da arte conceitual. A arte postal encaixava-se nesse contexto de transformações, e o nome mais ativo no país foi sem dúvida o de Paulo Bruscky,³⁵ dono de um dos maiores acervos de arte Fluxus baseado nas trocas postais que teve com integrantes desse grupo. É importante refletir que a realização da arte postal ou arte correio se dá mediante, em muitos casos, o uso da xerox e de carimbos, e nesse sentido destaca duas obras de Bruscky: *Protetor para identidade* (1975) e *Confirmado: é arte* (1977). No primeiro, temos a palavra *self-portrait* (autorretrato, em inglês) com as xerox do que parecem ser duas radiografias da cabeça do artista, além da imagem do próprio com o rosto coberto pelas palavras que dão o título à obra. É nesse desaparecimento, na ocultação do rosto e da imagem, que Bruscky dialoga, mas não há aqui um clima pesado ou fúnebre, e sim um ambiente irônico. Estas atmosfera e estratégia se mantêm na segunda obra em questão. Em um cartão postal é carimbada a palavra “confirmado” ao lado de um decalque com a expressão “é arte”. Com uma atitude duchampiana, o artista amplia debochadamente o

*Returning to Leirner, note that the aim of his provocation was to have the criteria used by art critics for Brazilian contemporary art publicly clarified. What is this phenomenon? What is the critic's role? What is the artist's role? Are there limits to production? If so, what are they? Leirner expected his letter to be controversial and get a public airing for debate on the crisis that affected art criticism at the time with the arrival in Brazil, mainly through the São Paulo Biennial, of the languages of pop art, abstract expressionism and conceptual art. Mail art was part of this context of transformations, and Bruscky was undoubtedly the most active individual in Brazil³⁵ as the owner of one of the largest collections of Fluxus art obtained by swapping pieces with this group's members. A key point was that postal art or mail art used photocopiers and rubber stamps in many cases, and in this respect I would highlight two of Bruscky's works: *Protetor para identidade* [Identity protector] (1975) and *Confirmado: é arte* [Confirmed: it is art]: (1977). The former has a self-portrait with photocopies of what appear to be two x-rays of Bruscky's head, as well as an image with his face covered by words from the work's title. Bruscky dialogues in this disappearance, hiding face and image, but the setting is ironic rather than overbearing or funereal. This atmosphere and strategy is also found in the second work in question. The word “confirmed” is stamped on postcard next to a decal bearing the words “it is art.” His Duchampian attitude broadens the concept of art while lampooning it too. However, unlike the ready-mades, there was a different context in Brazil. Bruscky was using a medium (mail) that authorities could analyze, censure or cut off (stop transmission). Hence his dialogue with, or intersection on, the terrain of art and politics too.*

*The tense mood in Brazil tautened further after December 1968; works such as those of Carlos Vergara and Claudio Tozzi reflected this state of affairs while showing how relations between art, object, engagement and politics were becoming ever tighter and more latent. Tozzi's *Multidão* [Crowd] (1968) and *Third World* (1973) show ‘the masses’ as concept and image. *Third World* features a kind of demonstration, a collective gathered around a theme or a political action demanding the existence and presence of Man in an unequal society plagued by wars, catastrophes and social injustice. A world divided ideologically but significantly riven by poverty too. It was time to demand change. But the masses in *Multidão* have dispersed. Society is pervaded by fear, doubt and distrust of the other, causing individuality and loneliness. A small group holding a meeting could signify hatred for the system. We witness a stifled protest, which is never heard – an excess for nothing. It is important to note that both works have a “pop art” touch to them, but Tozzi's comes with political discourse that speaks to the reality of society rather than just the art world, unlike its U.S. and British matrices.*

34. Amaral, Aracy. In: Gross, Carmela, 1993, 5/p.

35. Destacam-se também Anna Bella Geiger, Artur Barrio, Daniel Santiago, Julio Plaza, Regina Silveira, Regina Vater, dentre outros.

35. Also prominent were Anna Bella Geiger, Artur Barrio, Daniel Santiago, Julio Plaza, Regina Silveira, and Regina Vater.

conceito e arte. Porém, diferentemente dos *ready-mades*, o contexto no Brasil é outro. Bruscky usa um meio (o correio) que poderia ser analisado, censurado e ter a sua transmissão encerrada. Portanto, dialogava ou atravessava o território da arte e também da política.

É fato que o clima de tensão no país aumenta depois de dezembro de 1968, e obras como as de Carlos Vergara e Claudio Tozzi exibem esse estado de atenção, e simultaneamente, como esse agenciamento entre arte, objeto, engajamento e política torna-se cada vez mais próximo e latente. Em *Multidão* (1968) e *Third World* (1973), Tozzi nos exhibe o conceito e a imagem de massa. Em *Third World*, assistimos a uma espécie de manifestação, um coletivo unido em torno de um tema ou ação política que reivindica a existência e presença do homem numa sociedade desigual cercada por guerras, catástrofes e injustiça social. Um mundo separado não só por ideologias mas significativamente pela pobreza. É o tempo de se exigir mudanças. Em *Multidão*, a massa torna-se dispersão. É o medo invadindo a sociedade, a dúvida e a desconfiança em relação ao outro, a individualidade e a solidão sendo deflagradas. A reunião de um pequeno grupo poderia significar o ódio para o sistema. Assistimos ao grito surdo, aquele que nunca é ouvido, um excesso para o nada. É importante assinalar que ambas as obras possuem um “traço pop”, porém, diferente das matrizes americana e inglesa, o pop de Tozzi possui uma discursividade política que dialoga com o fato social e não exclusivamente com o meio artístico.

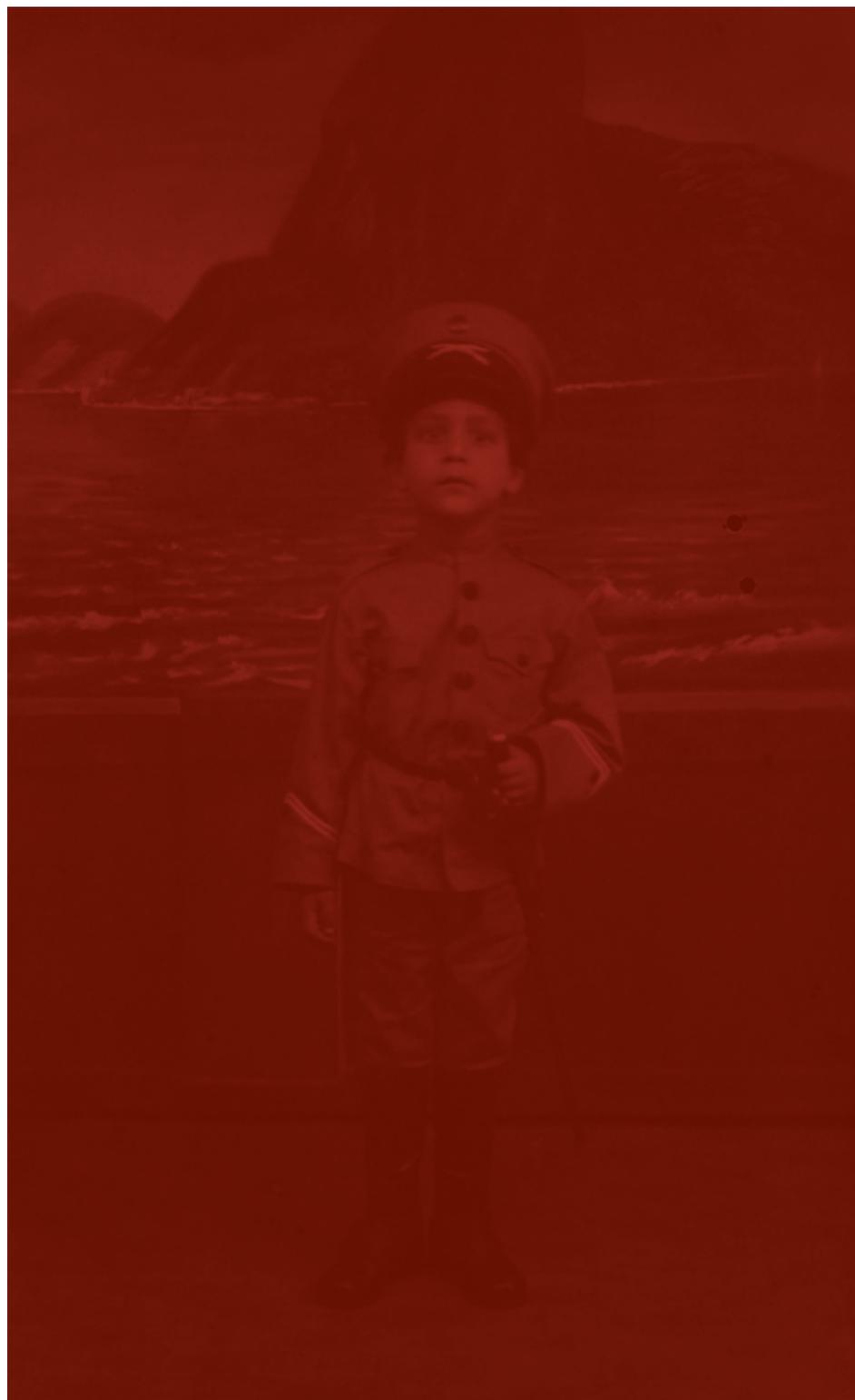
As fotos de Vergara sobre o carnaval, em particular, documentando o bloco Cacique de Ramos, são um dos testemunhos mais engenhosos sobre o encontro entre arte e política. Uma das obras mais icônicas da série *Carnaval*, nomeada como *Sem título (Poder)*, 1972, exhibe três jovens negros posando e tendo a Avenida Presidente Vargas, que era a “passarela do samba” por onde desfilavam os blocos e escolas de samba até a construção da Apoteose, no Centro do Rio de Janeiro, como fundo. No peito nu de cada um deles a palavra “poder” escrita em tinta branca. Suburbanos, pobres, negros, excluídos, esses jovens representam uma espécie de suspensão de poder que acontece durante o período momesco. Supostamente não há distinção, porque quem manda é a alegria. No reino da utopia, temporária ou não, todos são caciques. O poder nesse caso significa paz, liberdade e igualdade, e esse grito surdo – ele novamente se expressando – ganha ainda mais qualidade durante o regime de exceção que o Brasil sofreu nos anos 1970.

Os anos 1950 e 1960 foram tempos de afirmação de um estado moderno nas artes visuais brasileiras. As correntes do abstracionismo informal e geométrico, assim como o estabelecimento de uma estratégia política que incentivou o florescimento da arquitetura moderna e de certa forma construiu um panorama que favoreceu a emergência de outras invenções estéticas (Bossa Nova, Cinema Novo,

Vergara's carnival photos, in particular those documenting the Cacique de Ramos association, are some of the most ingenious witnesses of the juncture between art and politics. One of the most iconic works from his 1972 Carnival series is named Sem título (Poder) [Untitled (Power)]. It shows three young blacks posing against the background of Avenida Presidente Vargas, where samba groups ('associations' and 'schools') held their annual parades before the purpose-built Apoteose was erected in downtown Rio de Janeiro. Written in white across each young man's chest is the word "power". These young people from the low-income suburbs – poor, black, and excluded – stand for a kind of suspension of power relations that takes place during carnivals. Supposedly, there is no social distinction because the happy party mood reigns supreme. In the realm of utopia, temporary or not, all men are chiefs. Power in this case means peace, freedom and equality, and this stifled cry of protest – again – grew even louder during Brazil's 'state of exception' in the 1970's.

The 1950's and 1960's were decades of assertion of a modern status in Brazilian visual arts. As culture matured in terms of structure and creativity, the trends driving the process included informal and geometric abstraction in art and a newly established political strategy that helped modern architecture flourish while largely shaping a backdrop that favored the rise of new aesthetics such as Bossa Nova, Cinema Novo, Teatro Oficina, and Concrete poetry. Constructive language and the institutionalization of art enabled Brazil to not only actively engage with the international art circuit, but also extend discussions around identity and nation to themes such as the body, subjectivity, psychoanalysis and politics. In the preparation for the 1970's, artistic expressions established dialogue and increasingly closer relations with politics. A perspicacious observer would have spotted another kind of collision that was posed at that time. Artistic supports or media were changing, innovating and experimenting. In the visual arts, mail, film, installation, performance, video, and photocopying were now means and end, or media and product. The market, as yet incipient, was the focus for both the aspirations and the critiques of artists – quite unlike the situation today. The expression “outsider artist” (outside the system, the market, museums) made sense in the 1970's, whereas today's works of art have increasingly been commodified and artists are featured in society gossip columns.

In any event, I would emphasize how constructivism was interpreted and understood in Brazil to become an experimental language directly related to the body, then to spawn a different proposal (or proposition, as Oiticica and Clark used to say) that reinvented the artist-viewer-artwork triad, as well as perception in relation to performance. By the time the 1960's ended, pop-art language was being explored in this country, but unlike artists in their country of origin, Brazilians were investigating a new proposal: rather than dialogue with advertising or discuss with painting, pop-art repro-



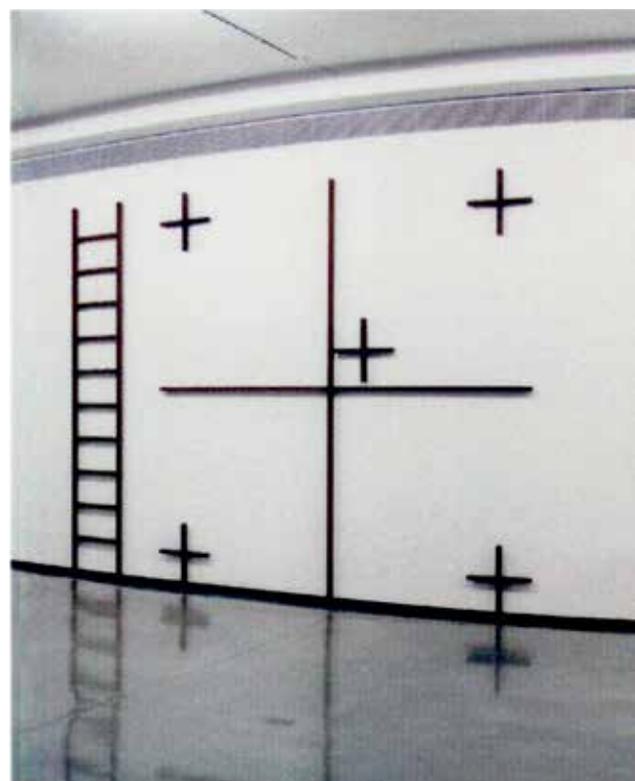
Rosângela Renno

Sem título (mad boy), 2000
da série Vermelha (militares), 1996/2003
Fotografia digital (processo lightjet) em
papel Fuji Crystal Archive, laminada
180 x 100 cm

Teatro Oficina, Poesia concreta, entre outros), foram determinantes para que a cultura brasileira alcançasse uma maturidade na sua estrutura e criação. A linguagem construtiva e a institucionalização da arte permitiram não só que o Brasil participasse ativamente do circuito de arte internacional, como também que discussões sobre identidade e nação fossem alargadas para temas como corpo, subjetividade, psicanálise e política. Nos anos 1970, as manifestações artísticas estabeleceram um diálogo cada vez mais estreito com a política. É perspicaz perceber que outra espécie de embate também se coloca naquele tempo. Era uma época de mudança, inovação e experimentação no que concernia aos suportes ou mídias da arte. Correio, cinema, instalação, performance, vídeo, xerox passaram a ser meio e produto nas artes visuais. O mercado, ainda incipiente, era simultaneamente o alvo e a crítica dos artistas. Tempos bem diferentes do que conhecemos hoje em dia. Se nos anos 1970 a expressão “artista marginal” (à margem do sistema, do mercado, do museu) fazia muito sentido, agora cada vez mais assistimos à obra de arte como *commodity* e artistas frequentando as colunas sociais.

De toda a forma, chamo a atenção para o método como o construtivismo foi lido e percebido no Brasil, transformou-se em linguagem experimental diretamente ligada ao corpo e, a partir disso, desmembrou-se em outra proposta (a proposição, como Oiticica e Clark afirmaram), reinventou a tríade artista-espectador-obra, assim como a percepção sobre performance. Em fins dos anos 1960, a linguagem pop foi explorada no país, mas diferentemente das suas matrizes, os artistas brasileiros pesquisaram uma nova proposta: o pop reproduzia arquétipos que, em vez de dialogarem com o meio publicitário ou serem uma discussão sobre a pintura, continham uma atmosfera pesada, ácida, mórbida e altamente crítica ao meio político. É o momento de afirmação de um estado político do artista. Passávamos a ler, com cada vez mais frequência, textos escritos pelos artistas, propostas de reformulação para os salões, galerias e objetos. E, finalmente, os artistas não cruzaram os braços diante das atrocidades cometidas pela ditadura. Suas obras eram meios eficazes de protesto e reivindicação de direitos. Nesse breve panorama, foram articuladas algumas das mais potentes bases que guiaram as artes visuais brasileiras na passagem do moderno ao contemporâneo.

duced archetypes charged with an overbearing, acidic, morbid atmosphere that was highly critical of the political world. It was a time for artists to assert their political status. Proposals for exhibitions, galleries and objects were increasingly being written by artists themselves. Finally, artists refused to sit on their hands in relation to atrocities committed by the military regime. Their works were efficacious ways of protesting and demanding civil rights. In this brief overview, I have articulated some of the most powerful bases that steered the visual arts in Brazil's transition from modern to contemporary.



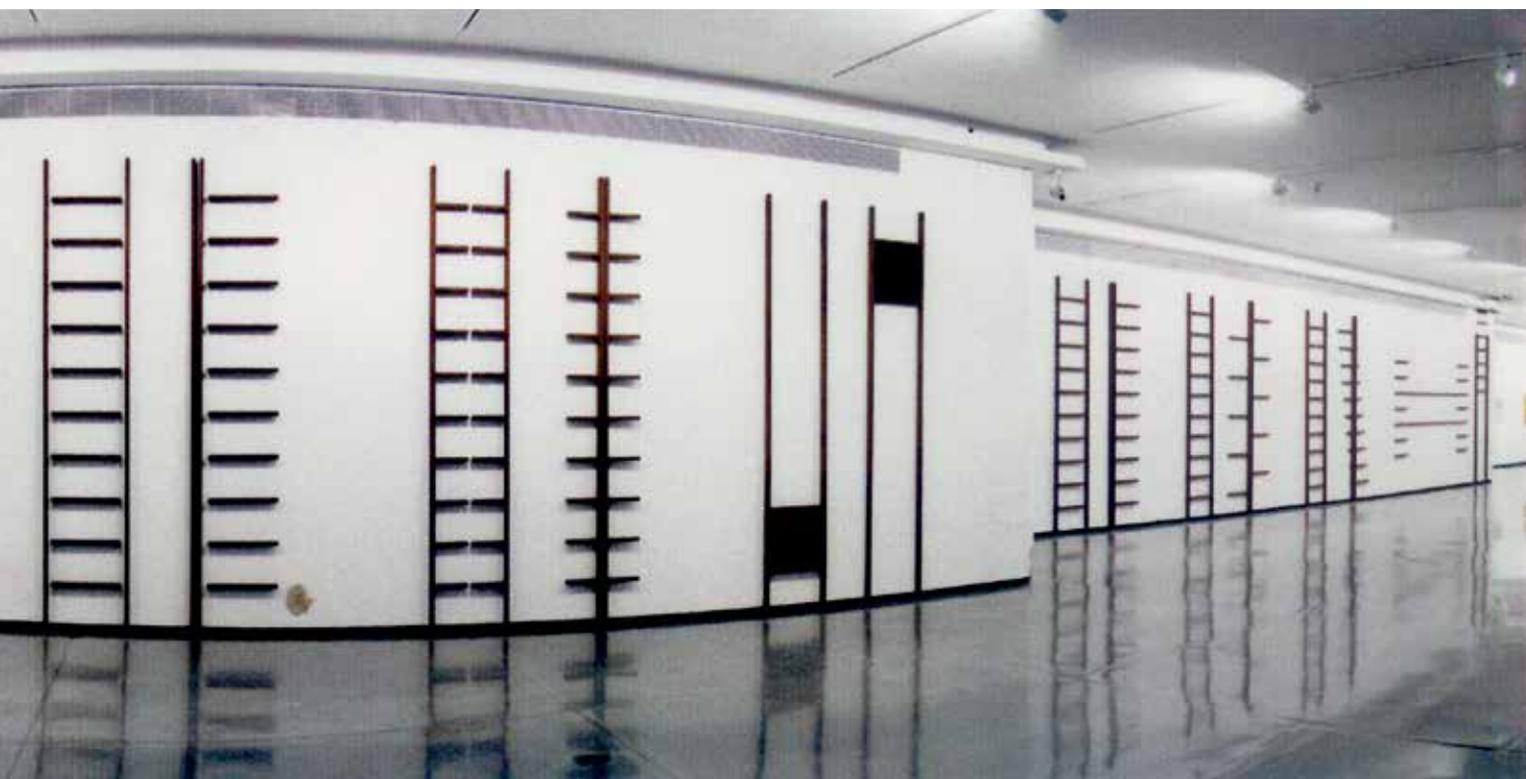
Cildo Meireles

Descala, 2003

Aço corten

Dimensões variáveis

Foto: Romulo Fialdini



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMARAL, Aracy. Carmela Gross 1993: um olhar em perspectiva. In: GROSS, Carmela. *Hélices*. Rio de Janeiro: MAM, 1993.
- BARRIO, Artur. *Artur Barrio*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.
- BARRIO, Artur. Manifesto contra o júri. In: CANONGIA, Ligia (Org.). *Artur Barrio*. Rio de Janeiro: Modo, 2002. p. 148-149.
- BARROS, Geraldo et al. Regulamento Rex. In: FAVARETTO, Celso; JÚNIOR, Matinas Suzuki. *Arte em revista*. Ano 1, n. 1. São Paulo: Centro de Estudos de Arte Contemporânea, 1979. p. 84.
- BARROS, Geraldo et al. Aviso: Rex Caput. In: FAVARETTO, Celso; JÚNIOR, Matinas Suzuki. *Arte em revista*. Ano 1, n. 1, op. cit., p. 89-92.
- COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella. *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta*. Rio de Janeiro: Funarte, 1987.
- CORDEIRO, Waldemar et al. Manifesto ruptura. Republicado em: AMARAL, Aracy A. (Org.). *Projeto construtivo brasileiro na arte: 1950-1962*. Rio de Janeiro: MAM; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977. p. 69.
- CORRÊA, Thomaz Souto. Rex Time: aviso é a guerra. In: FAVARETTO, Celso; JÚNIOR, Matinas Suzuki. *Arte em revista*. Ano 1, n. 1, op. cit., p. 82-83.
- CHIARELLI, Tadeu. *Nelson Leirner: arte e não arte*. São Paulo: Takano, 2002.
- DUARTE, Paulo Sérgio. *Anos 60: transformações da arte no Brasil*. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998.
- GULLAR, Ferreira. Manifesto neoconcreto. Republicado em: AMARAL, Aracy A. (Org.). *Projeto construtivo brasileiro na arte: 1950-1962*, op. cit., p. 80-84.
- HERKENHOFF, Paulo; MOLDER, Jorge. *Antonio Dias*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian; São Paulo, Cosac Naify, 1999.
- MANUEL, Antonio. *Antonio Manuel*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Hélio Oiticica, 1997.
- MEIRELES, Cildo. Memórias. In: SCOVINO, Felipe (Org.). *Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2009. p. 234-291.
- MORAIS, Frederico. *Ciclo de exposições sobre arte no Rio de Janeiro: II- Grupo Frente (1954-56) e III- I Exposição Nacional de Arte Abstrata (Hotel Quitandinha, 1953)*. Catálogo de exposição. Rio de Janeiro: Galeria de arte Banerj, 1984.
- MORAIS, Frederico. Arte e crítica de arte nos tribunais militares. In: TIBURSKI, João Carlos (Ed.). *Continente del Sur: Revista do Instituto Estadual do Livro*, Porto Alegre, n.6, nov. 1997. p. 325-334.
- PALATNIK, Abraham; SCOVINO, Felipe; TJJABES, Pieter. *Abraham Palatnik: a reinvenção da pintura*. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 2014.
- PEDROSA, Mário. Segunda mostra coletiva do Grupo Frente. Republicado em: COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella. *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta*, op. cit., p. 231.

BIBLIOGRAPHIC REFERENCES

- AMARAL, Aracy. Carmela Gross 1993: um olhar em perspectiva. In: GROSS, Carmela. *Hélices*. Rio de Janeiro: MAM, 1993.
- BARRIO, Artur. *Artur Barrio*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.
- BARRIO, Artur. Manifesto contra o júri. In: CANONGIA, Ligia (org.). *Artur Barrio*. Rio de Janeiro: Modo, 2002, p. 148-149.
- BARROS, Geraldo et al. Regulamento Rex. In: FAVARETTO, Celso; JÚNIOR, Matinas Suzuki. *Arte em revista*. Year 1, no. 1. São Paulo: Centro de Estudos de Arte Contemporânea, 1979, p. 84.
- BARROS, Geraldo et al. Aviso: Rex Caput. In: FAVARETTO, Celso; JÚNIOR, Matinas Suzuki. *Arte em revista*. Year 1, no. 1, op. cit., p. 89-92.
- COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella. *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta*. Rio de Janeiro: Funarte, 1987.
- CORDEIRO, Waldemar et al. Manifesto ruptura. Republicado em: AMARAL, Aracy A. (org.). *Projeto construtivo brasileiro na arte: 1950-1962*. Rio de Janeiro: MAM; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977, p. 69.
- CORRÊA, Thomaz Souto. Rex Time: aviso é a guerra. In: FAVARETTO, Celso; JÚNIOR, Matinas Suzuki. *Arte em revista*. Year 1, no. 1, op. cit., p. 82-83.
- CHIARELLI, Tadeu. *Nelson Leirner: arte e não arte*. São Paulo: Takano, 2002.
- DUARTE, Paulo Sérgio. *Anos 60: transformações da arte no Brasil*. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998.
- GULLAR, Ferreira. Manifesto Neo-Concreto. In: AMARAL, Aracy A. (org.). *Projeto construtivo brasileiro na arte: 1950-1962*, op. cit., p. 80-84.
- HERKENHOFF, Paulo; MOLDER, Jorge. *Antonio Dias*. Lisbon, Fundação Calouste Gulbenkian; São Paulo, CosacNaify, 1999.
- MANUEL, Antonio. *Antonio Manuel*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Hélio Oiticica, 1997.
- MEIRELES, Cildo. Memórias. In: SCOVINO, Felipe (org.). *Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2009, p. 234-291.
- MORAIS, Frederico. *Ciclo de exposições sobre arte no Rio de Janeiro: II- Grupo Frente (1954-56) e III- I Exposição Nacional de Arte Abstrata (Hotel Quitandinha, 1953)*. Exhibition catalogue. Rio de Janeiro: Galeria de arte Banerj, 1984.
- MORAIS, Frederico. Arte e crítica de arte nos tribunais militares. In: TIBURSKI, João Carlos (ed.). *Continente del Sur: Revista do Instituto Estadual do Livro*, Porto Alegre, n. 6, November. 1997, p. 325-334.
- PALATNIK, Abraham; SCOVINO, Felipe; TJJABES, Pieter. *Abraham Palatnik: a reinvenção da pintura*. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 2014.
- PEDROSA, Mário. Segunda mostra coletiva do Grupo Frente. Republicado em: COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella. *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta*, op. cit., p. 231.

DEPOIMENTOS GRAVADOS EM ÁUDIO

MANUEL, Antonio. Depoimento concedido ao autor. Rio de Janeiro, 29 mar. 2006.
MEIRELES, Cildo. Depoimento concedido ao autor. Rio de Janeiro, 11 dez. 2008.
MORAIS, Frederico. Depoimento concedido ao autor. Rio de Janeiro, 31 mar. 2009.

Leticia Parente

Imagem 3 da série Mulheres, 1975

Xerox

21 x 21 cm

CONVERSATIONS ON TAPE

MANUEL, Antonio. Conversation with the writer. Rio de Janeiro, March 29, 2006.

MEIRELES, Cildo. Conversation with the writer. Rio de Janeiro, December 11, 2008.

MORAIS, Frederico. Conversation with the writer. Rio de Janeiro, March 31, 2009.



OS ANOS

1980

THE 1980'S



Ligia Canongia

Jorge Guinle

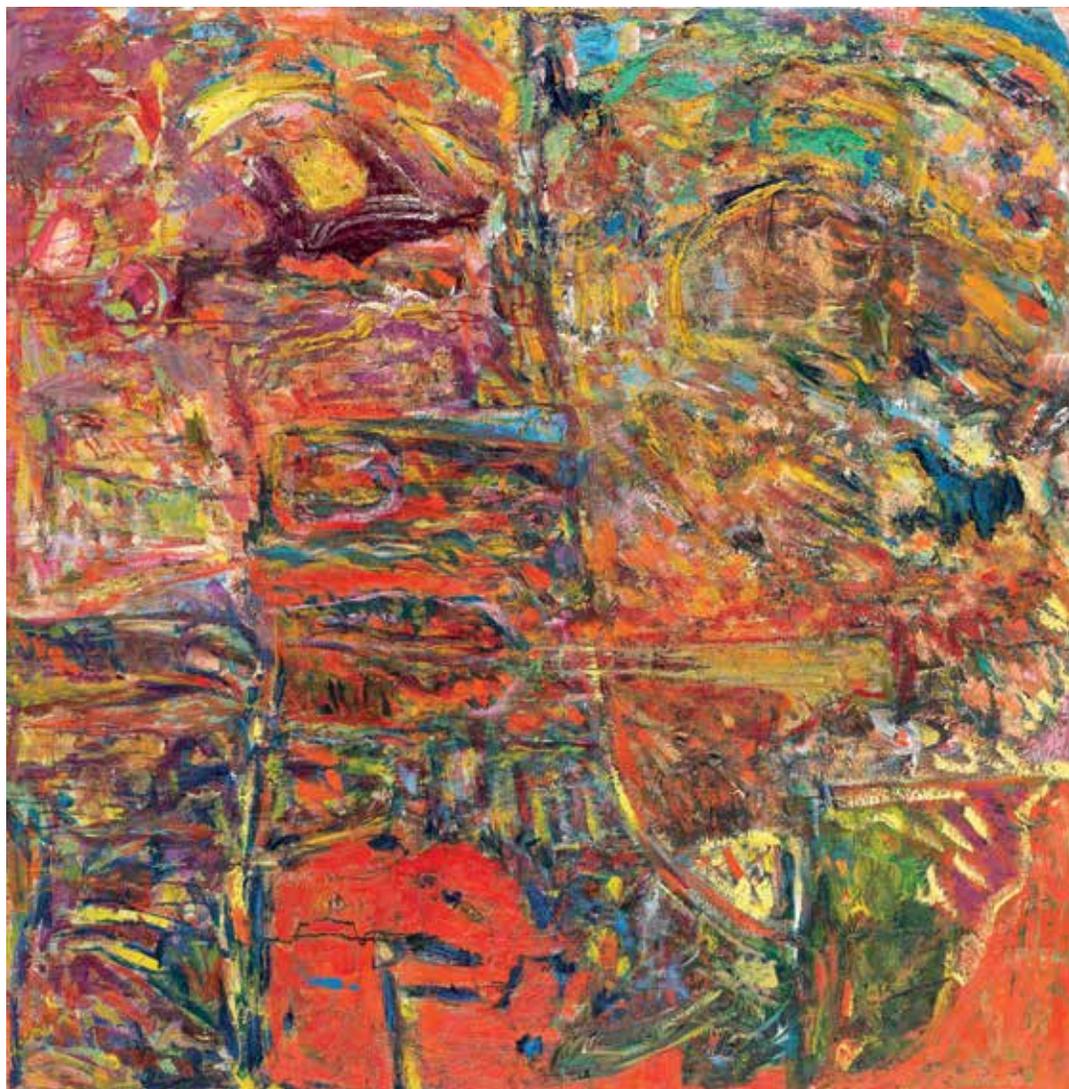
Subida ao céu, 1986

Óleo sobre tela

190 x 190,5 x 3,2 cm

Coleção Gilberto Chateaubriand MAM RJ

Foto: Romulo Fialdini e Valentino Fialdini



O Brasil da década de 1980 desponta com o trauma da explosão de uma bomba no pavilhão de convenções Riocentro, no Rio de Janeiro (1981), onde milhares de pessoas assistiam a um show em homenagem ao Dia do Trabalhador. Fracassado e sem vítimas civis, o atentado seguiu impune e foi encerrado em inquérito policial no mesmo ano, desprezando-se provas periciais incontestes que apontavam sua autoria no meio militar. A repercussão do caso abalou o regime da ditadura brasileira em escala nacional e internacional e prenunciou seu esgotamento, reforçando o processo de redemocratização do país, que culminou na campanha das “Diretas Já”, em 1984. A sociedade exigia eleições livres, ansiava pela volta à democracia e se preparava para um novo momento histórico.

A abertura política que se anunciava trazia consigo o sentido de uma renovação ideológica, social e institucional com ressonâncias imediatas na vida cultural do país. Sinais claros de que a distensão do regime de direita influenciava o imaginário artístico brasileiro começaram a ser percebidos, pois os temas e motivações das novas obras se diferenciavam das demandas explicitamente engajadas em questões ideológicas como nos períodos precedentes. Os artistas dessa geração emergente passaram a ser considerados “jovens que trazem a redemocratização política e a liberação de comportamentos e costumes”,¹ notando-se claramente a conexão entre a estética desconstruída e espontânea de sua produção e a nova sociedade que a florava.

1. Basbaum, Ricardo. Depoimento concedido à autora.

The 1980's in Brazil started with the trauma of a bomb set to explode while thousands were attending a Labor Day concert in Rio de Janeiro's Riocentro convention pavilion (1981). Having failed to make civilian casualties, the attack went unpunished after a police inquiry ignored uncontested expert evidence pointing to military involvement, and the case was dismissed by the end of that year. The affair shook the image of Brazil's dictatorship nationally and internationally and foreshadowed its exhaustion, thus driving the democratizing process that culminated in the 1984 campaign for "Direct Elections Now". Society demanded free elections and anxiously awaited the return of democracy while preparing for a new historical period.

Political liberalization brought a sense of ideological, social and institutional renewal that immediately resonated in the nation's cultural environment. It was soon obvious that the weakening of the right-wing regime was influencing Brazilian artistic imagination. New works and motivations were no longer addressing demands and ideological issues with which they had been explicitly engaged in earlier periods. The emerging generation of artists was now viewed as "young people who had brought political democratization and liberalization of behavior and customs";¹ clearly noting the connection between the spontaneous, deconstructed aesthetic of the art they were producing and the newly burgeoning society.

1. Basbaum, Ricardo. Conversation with the writer.

Em 1984, realizou-se na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro, a grande exposição *Como vai você, Geração 80?*, com curadoria de Marcus de Lontra Costa, Paulo Roberto Leal e Sandra Mager, reunindo mais de uma centena de artistas que expunha, interferia e agia de forma libertária e informal, inscrevendo uma nova visualidade no país. As questões estritamente ideológicas que haviam permeado a arte pop brasileira dos anos 1960 e o conceitualismo de 1970, inflamadas de contestação, cediam lugar à outra ordem de discurso, que acompanhava o sentimento de expurgo agora dominante e se afinava com a atmosfera da abertura.

Os curadores da mostra afirmavam que os jovens artistas estavam distantes dos “pavores conceituais”,² enaltecendo o aspecto hedonista das obras e a recuperação do corpo como fatores de libertação do pedantismo formal. Marcus de Lontra Costa declarou que “esse compromisso hedonista, essa ânsia de ser feliz encontrava suas raízes no desejo coletivo de “participar”, de integrar a coletividade democrática que se sonhava.”³ Para ele, a sensualidade da arte e o prazer de sua fatura, ali percebidos, eram formas de “tirar a arte, donzela, de seu castelo”,⁴ jogá-la nas ruas, em todos os lugares e, com isso, não apenas ultrapassar os limites intelectuais do conceitualismo, mas também expandi-la socialmente.

O crítico de arte Frederico Moraes, atuante na época e entusiasta da nova geração, afirmou que, mesmo depois de vinte anos de ditadura, os artistas não estavam com a “cuca fundida”⁵ e se sentiam livres para recusar o hermetismo das obras de 1970 e o totalitarismo dogmático de seus predecessores. O que ele identificava agora era “um retorno do artista a si mesmo, à sua subjetividade, mediante a liberação de uma fantasia não planejada ou controlada, e que se manifesta por uma intensificação do gestual e da cor.”⁶ E ainda acrescentou:

Diferentemente das vanguardas dos anos 60 (artísticas, políticas), que sonhavam colocar a imaginação no poder, que acreditavam ser a arte capaz de transformar o mundo, que se iludiam com as utopias sociais, os jovens artistas de hoje descrevem *[sic]* da política e do futuro.⁷

2. Lontra Costa, Marcus; Leal, Paulo Roberto; Mager, Sandra, 1984.

3. Lontra Costa, Marcus, 2004.

4. Lontra Costa, Marcus, 1984.

5. Moraes, Frederico, 1984.

6. Idem, *ibidem*.

7. Idem, *ibidem*.

In 1984, a major exhibition was held at the Parque Lage art school in Rio de Janeiro. Curated by Marcus Lontra Costa, Paulo Roberto Leal and Sandra Mager How are you, Generation 80? featured works by over a hundred artists who devised interventions and acted in libertarian and informal way, introducing a new visuality in Brazil. In this country, the 1960's pop art and 1970's conceptualism had been permeated by strictly ideological issues and inflamed by rebelliousness. These arts forms gave way to a different order of discourse that chimed with the now predominant notion of purging, attuned with the atmosphere of liberalization.

According to the exhibition curators, young artists were far from having “conceptual fears”;² they lauded the hedonistic aspect of the works on show as well as the retrieval of the human body as factors that freed them from formal pedantry. In Marcus Lontra Costa's words, “This hedonistic commitment, this urge to be happy found its roots in the collective desire to ‘participate’, to be part of a dreamed democratic community.”³ He further added that the sensuality of art and the pleasure of artistic creation found at the show were ways of “rescuing the maiden (art) from the castle,”⁴ casting it on the streets everywhere and thus not only go beyond the intellectual limits of conceptualism, but also broaden its social reach.

As an active and enthusiastic supporter of the new generation, the art critic Frederico Moraes noted that, after twenty years of dictatorship, artists had not had their “minds blown”⁵ and now felt free to reject both the hermetic works of the 1970's and the dogmatic totalitarianism of their predecessors. There was a trend for artists to “turn back into themselves, their subjectivity, by being freed from unplanned or controlled fantasy expressed in intensified gestuality and color.”⁶ Moraes added:

“Unlike the (artistic and political) avant-gardes of the 1960's that dreamed of empowering imagination, believed that art could change the world and held illusions in social utopias, today's young artists do not believe in politics or the future.”⁷

2. Lontra Costa, Marcus; Leal, Paulo Roberto; Mager, Sandra, 1984.

3. Lontra Costa, Marcus, 2004.

4. Lontra Costa, Marcus, 1984.

5. Moraes, Frederico, 1984.

6. *Ibid.*

7. *Ibid.*

Gabriela Machado

Casca, 2007

Óleo sobre tela

233 x 198 cm

Foto: Kitty Paranaguá





Tudo aqui, agora, ao mesmo tempo era o lema de uma juventude que considerava o formalismo e as especializações modernas como exigências paralisantes, a velocidade e a pulverização da era contemporânea como fatores irreversíveis e a deglutição do mundo em associações instantâneas como uma saída incontornável. Interessava ao artista pós-moderno seu embate individual com a tradição, principalmente com o legado da História da Arte, numa revisão cética da legitimidade dos programas e estilos do passado. As inquietações propriamente estéticas constituíam o eixo nodal dos jovens e giravam em torno do debate das autonomias da modernidade e das convicções formais das neovanguardas mais recentes. Para essa geração, a história anunciava-se como um campo aberto de referências a ser retomado e reciclado não de forma gratuitamente revisionista ou progressista, mas com a consciência crítica das convenções históricas que herdavam e com as quais se indispunham. Esta parecia ser, afinal, a sua “revolução”.

O artista Jorge Guinle foi o primeiro a questionar se a nova geração ainda poderia ser cunhada de “revolucionária”, aos moldes da esquerda e das vanguardas históricas, uma vez que as atitudes e o enunciado de suas imagens não se detinham mais no comentário político estrito, e sim no questionamento das autonomias do saber moderno. Inaugurada no dia 14 juillet, data da Queda da Bastille, a mostra *Como vai você, geração 80?* pressupunha, a reboque, um subtexto revolucionário, mas Guinle via nela outra espécie de revolta. Para ele, as propostas que agora surgiam – lúdicas, desagregadas, imperfeitas e na maior parte das vezes efêmeras – impunham-se, sim, no plano ideológico, pois significavam uma reversão de valores e uma quebra na tradição da vanguarda brasileira, quebra dos ‘brinquedos cerebrais’ do construtivismo, da arte pop e da arte conceitual da produção nacional anterior.

“Everything here and now at the same time” was the slogan of young people who saw modern formalism and specialisms as paralyzing requirements, the speed and fragmentation of the contemporary era as irreversible factors, and the world’s being devoured through instant associations as inevitable. Postmodern artists waged a personal battle against tradition and especially the legacy of Art History in a skeptical revision of the legitimacy of past programs and styles. Aesthetic concerns as such constituted the nodal axis for young people and revolved around the discussion of modernity’s autonomy and the formal convictions of the latest neo avant-gardes. For this generation, history was announced as an open field of references to be taken up and recycled – not in a gratuitously revisionist or progressive manner, but with the critical awareness of the historical conventions they inherited, to which they were indisposed. After all, this was apparently their “revolution”.

*Jorge Guinle was the first artist to ask whether the new generation could still be called “revolutionary” in terms of the historical left and avant-garde, since their attitudes and enunciation of their images were no longer limited to strictly political commentary, but now questioned the autonomy of modern knowledge. Opened on July 14, the date of the Fall of the Bastille, the exhibition *How are you, Generation 80?* presupposed a revolutionary subtext, but Guinle saw another kind of revolt there too. The proposals that then emerged – playful, disconnected, imperfect and mostly ephemeral predominated on the ideological level, since they signified a reversal of values and a departure from the Brazilian avant-garde tradition, the breaking of the “brain toys” of constructivism, pop art and conceptual art of the earlier art production in Brazil.*

Jorge Guinle

Paisagem com Ananás, 1982

Óleo sobre tela

23,3 x 74,5 cm

Coleção Gilberto Chateaubriand

Foto: Vicente de Mello

O que entrava em jogo no Brasil e no cenário mundial era a retomada da História da Arte, não mais como uma evolução de *-ismos* e movimentos que se sucedem e se regulamentam em princípios estéticos fechados, mas como um banco de dados a ser reciclado fragmentariamente.

O retorno à pintura, já fora dos padrões da evolução historicista do modernismo, foi a marca predominante do período, e animou-se por uma coloração excitante, grandes formatos, figuras e temas grandiloquentes e, sobretudo, a mistura de estilos de maneira fortuita. Os artistas superpunham o passado e o presente, numa experiência agregadora que a tudo deglutia, sem compromisso com a ideia de progressão em arte e sem reconhecer paternidades ou hierarquias de nenhuma escola em particular. Assim, temas clássicos uniam-se à expressividade romântica, referências barrocas imiscuíam-se ao temário pop, numa revisitação nômade e eclética da História, que podia abraçar livremente o mundo das representações. A utilização de alegorias, citações, imagens populares e temas banais foi igualmente observada, em um caldeirão de influências e motivos que aturdiu a crítica especializada. A obra de arte passava a se processar como lugar de transição ou convergência entre vários estilos e tal hibridização identificava-se com os postulados pós-modernos que propunham substituir as autonomias por multiplicidade e contaminação com a finalidade de desbloquear as especializações modernistas. Oportuno observar, nesse sentido, que, desde a segunda metade da década de 1970, percebia-se uma profunda mutação na direção de um reviramento na história dos estilos.

Os anos 1980 e a era pós-moderna, em geral, vieram atrelados a um conjunto de motivações em que se distinguiram o questionamento da estética modernista e suas aspirações em definir padrões autônomos e conclusivos, as ressonâncias de um novo capitalismo, ligado à publicidade, ao consumo de massa e à tecnologia eletrônica, e, por fim, a dissolução do estilo.

The return of Art History was then at stake in Brazil and worldwide, not as an evolution of successive -isms and movements governed by closed aesthetic principles, but as a database to be recycled fragmentarily.

The return to painting, now far from the patterns of the historicist evolution of modernism, predominantly marked the period and was animated by exciting coloring, large formats, grandiloquent figures and themes, and, in particular, fortuitously mixed styles. Artists superimposed past and present in an aggregating experience that swallowed everything without commitment to the idea of progress in art and without acknowledging paternity or hierarchies of any particular school. Classical themes were combined with romantic expressiveness and baroque references with a pop agenda in a nomadic and eclectic revisiting of history that could freely embrace the world of representations. The use of allegories, citations, popular images and banal themes was also seen in a melting pot of influences and reasons that bewildered art critics. The work of art then became a place of transition or convergence between various styles and this hybridization that identified with postmodern postulates and proposed replacing autonomies by multiplicity and contamination in order to unlock modernist specialisms. A point worth noting in this regard is that since the second half of the 1970's, there was a far-reaching shift toward reformulating the history of styles.

Outstanding aspects of the set of motivations that came in with the 1980's and the post-modern age are the challenge to modernist aesthetics and its aspirations for defining autonomous and conclusive patterns, the resonances of a new capitalism driven by advertising, mass consumption and electronic technology, and finally the dissolution of style.

Luiz Zerbini

Lago Quadrado, 2010

Acrílica sobre tela

294 x 292 cm

Foto: Eduardo Ortega



O pensador Hans Belting declara que a imagem moderna, a de uma arte pura e abstrata, era agora o alvo de ataque, uma vez que a própria modernidade havia se tornado aquilo que tanto combatera: uma tradição. Diz esse autor que a vitória do “estilo” universal das formas puras, tão almejado pelos modernos, não permitia que a individualidade desempenhasse mais papel algum, acrescentando: “o ‘predomínio do individual’ tinha de ser interrompido, ‘aniquilado’ mesmo, para que o ‘universal’ pudesse vencer.”⁸ E em outro momento ainda afirma:

No par conceitual ‘história e estilo’ é dada a conhecer a verdadeira fisionomia da modernidade, à qual hoje se repreen-de por ter possuído uma imagem unilateral da história e uma vontade de estilo tirânica que não podia ser contestada.⁹

A fusão de estilos da nova estética, portanto, chegava a reboque de formulações que já discutiam mundialmente a pertinência do arquivo cultural da modernidade, de suas causas nobres e de suas representações ideais, em franca descrença dos seus programas oficiais. A pintura da nova geração, que se pronuncia na Bienal de Veneza de 1980 e repercute imediatamente na Bienal de São Paulo de 1983, entoa ecos de uma incerteza que surgia paulatinamente na cultura entre historiadores e artistas, findando por propor uma síntese renovada do passado da arte ocidental. E aqui voltamos a Belting, que afirma: “Desde então, sempre reaparece o temor pela perda de uma modernidade que, como se sabe, pode extraviar-se.”¹⁰ Esse temor seria justamente o de não mais se identificar com os ditames modernos como parecia ser o da perspectiva pós-moderna e dos jovens brasileiros da época.

Além da contaminação dos estilos, a retomada da pintura e de sua técnica artesanal, distendida na duração lenta de sua fatura, manifestava uma nova ética do tempo, antes limitado pelas práticas das apropriações pop e do reducionismo conceitual. A temporalidade e o manuseio estendidos da pintura revelavam, ademais, certo declínio das mídias tecnológicas e da questão da reprodutibilidade, tão decantadas anteriormente. Era o momento em que a imagem tomava o lugar do conceito no resgate do universo pictórico e de sua espiritualidade sem, contudo, pretender alcançar o caráter sublime das obras históricas. Ao contrário, a produção dos anos 1980 era cética em relação à perspectiva idealista dos primados tradicionais, respondendo de maneira irônica e banal a seus parâmetros. O paradoxo parecia ser, portanto, o de restaurar e, ao mesmo tempo, escarnecer do legado formal do passado.

Hans Belting states that the modern image of pure abstract art then became the target to attack, since modernity itself had become the very thing it had battled so much: a tradition. The victory of the universal “style” of pure forms that modernists artists sought did not allow individuality to play any role at all. Belting adds that the “predominance of individual” had to be “abolished”, even “destroyed” before the “universal” would triumph”⁸ At another point, he also states:

“In the conceptual pair ‘history and style’ we can see the true physiognomy of modernism, which today stands accused of having a one-sided picture of history and a tyrannical will to style, a charge that is beyond dispute.”⁹

The fusion of the new aesthetic styles, therefore, came in the wake of formulations around the world that were already discussing the relevance of the cultural archives of modernity, its noble causes and ideal representations in outright disbelief of its official programs. The painting of the new generation shown at the 1980 Venice Biennale was immediately reflected at the 1983 São Paulo Biennial. Echoes of uncertainty emerged gradually in the culture between historians and artists, to eventually pose a renewed synthesis of the past of Western art. Let us return to Belting, who states: “Since then, the fear of the loss of modernism... has resurfaced several times.”¹⁰ This fear of loss would be precisely that of no longer identifying with modernist statements and this seemed to be the case for the postmodern perspective and for young Brazilian artists of the period.

In addition to contamination across styles, the return to painting and its craft technique extended over a slow-duration facture, a new ethic of time was expressed that had previously been limited by the practices of appropriation of pop and conceptual reductionism. The extended temporality and manipulation of paint also showed a certain decline of technological media and the question of reproducibility, as previously stated. At that moment, the image took the place of the concept in rescuing the pictorial universe and its spirituality without ever seeking to attain the sublime character of historical works. On the contrary, art produced in the 1980’s was skeptical in relation to the idealistic perspective of traditional forerunners, ironically and vulgarly responding to its parameters. The paradox seemed thus to restore the formal legacy of the past while at the same time mocking it.

8. Belting, Hans, 2012. p. 70.

9. Belting, Hans, 2012. p. 64.

10. Belting, Hans, 2012. p. 84.

8. Belting, Hans, 2012. p. 70.

9. Belting, Hans, 2012. p. 64.

10. Belting, Hans, 2012. p. 84.

Os anos 1980 tentavam recuperar a subjetividade, o drama e a emoção pictórica, recalcados desde a *pop art*, em franca adesão ao espírito romântico, com sua valorização da individualidade e da intuição, assim como da consciência da fragmentação e da pluralidade, que se tornaram qualidades reconhecíveis nas visadas pós-modernas. Informal ou icônica, a volta à pintura, contudo, não significava apenas o retorno ao artesanato e às experiências sensíveis, mas também o fato de ser a pintura o gênero perfeito para se discutir a tradição, justo por ser, dentre todos, o mais tradicional. Com ela, os jovens artistas cutucaram com vara curta o “arcabouço elaborado pelo Olimpo”,¹¹ como dizia Jorge Guinle, ao desconstruir as normas do passado e preferir “brincar com os deuses.”¹²

A constatação de um neoexpressionismo fez-se notar no Brasil e no mundo, como nas obras dos artistas estrangeiros Georg Baselitz, Enzo Cucchi, David Salle e Julian Schnabel, e dos brasileiros Daniel Senise, Fábio Miguez, Nuno Ramos e Cristina Canale, mas o interesse pela pegada pop também ressurgiu de forma evidente no trabalho dos norte-americanos Jean-Michel Basquiat e Keith Haring, e dos artistas nacionais Leda Catunda, Luiz Zerbini, Marcos Chaves e Barrão.

Os neoexpressionistas brasileiros da época, porém, como os seus pares do exterior, não desejavam retomar os princípios históricos que governaram o viés expressionista moderno. Não interessava reaver o aspecto heroico dos expressionistas alemães, tampouco as indagações metafísicas dos abstrato-expressionistas norte-americanos, mas, inversamente, revirar essa visada trágica e existencial e demarcar ali uma contrapartida crítica e mordaz. À mirada dos antigos, que almejavam o sublime numa perspectiva idealista, suas obras contrapunham uma revisão crítica, e até mesmo cômica, desses regimes. Com extrema ambiguidade conceitual, os neoexpressionistas brasileiros ainda acoplavam às suas imagens produtos e referências contrárias ao próprio programa expressionista clássico, como a neutralidade e o niilismo pop, em princípio alheios ao engajamento social dos alemães e ao caráter existencial dos americanos.

Sem a nostalgia do objeto mítico da arte, da forma em si e dos estilos, os artistas dessa geração apostavam no ecletismo, paradoxalmente, como um método. Partindo da liberdade que a pluralidade de estilos, de referências e de culturas lhes permitia, e da possibilidade de provocar, inclusive, uma colisão entre eles, recusavam as formas autônomas da modernidade e pensavam o ecletismo como síntese crítica da História. Para alguns pensadores, a mistura de motivações, de cópias e influências parecia afundar a dialética histó-

The 1980's were trying to recover the subjectivity, drama and pictorial emotion that had been suppressed since pop art, in unrestrained adherence to the romantic spirit, with its appreciation of individuality and intuition, as well as consciousness of fragmentation and plurality, which became recognizable qualities for postmodern gazes. Yet, informal or iconic, the return to painting signified not only a return to craftsmanship and sensory experiences, but also the fact of painting being the perfect genre to discuss tradition, precisely because it was the most traditional medium of all. It enabled young artists to be provocative in relation to the “framework developed by Olympus,”¹¹ as Jorge Guinle wrote, by deconstructing the rules of the past and preferring “to play with the gods.”¹²

The emerging neoexpressionism was noted in Brazil and around the world in the works of non-Brazilian artists Georg Baselitz, Enzo Cucchi, David Salle and Julian Schnabel, or the Brazilians Daniel Senise, Fabio Miguez, Nuno Ramos and Cristina Canale, but interest in pop's footprint also re-emerged clearly in the work of the U.S. artists Jean-Michel Basquiat and Keith Haring, and Brazilians Leda Catunda, Luiz Zerbini, Marcos Chaves and Barrão.

However, like their peers in other countries, Brazilian neoexpressionists of the time did not aim to revisit the historical principles that had governed the modern expressionist trend. There was no interest in revisiting the heroic aspect of the German expressionists, or the metaphysical inquiries of the U.S. abstract expressionists; conversely, there was interest in overturning this tragic and existential aim and demarcating a critical and biting contrast there. In the eyes of the older artists, who sought the sublime within an idealistic perspective, their works contrasted a critical and even comical review of these schemes. With extreme conceptual ambiguity, Brazilian neoexpressionists also attached to their images products and references contrary to their own classic expressionist program, such as pop neutrality and nihilism, which was in thesis far removed from the Germans' social engagement and the Americans' existential character.

Without the nostalgia for the mythical art object, form in itself and styles, the artists of this generation wagered on eclecticism, paradoxically, as a method. Starting from the freedom that the plurality of styles, references and cultures allowed them, and even the possibility of causing a collision between them, they rejected the autonomous forms of modernity and saw eclecticism as critical synthesis of history. For some thinkers, the mixture of motivations, copies and influences seemed to be plunging the Western historical dialectic into a cataclysm while reducing the modernist revolutionary utopia to cynicism and decadence. However, there were others

11. Guinle, Jorge. Convite-cartaz de sua exposição na Galeria de Arte do Centro Cultural Cândido Mendes, Rio de Janeiro, 1985.

12. Idem, *ibidem*.

11. Guinle, Jorge. Poster of his exhibition at Centro Cultural Cândido Mendes art gallery, Rio de Janeiro, 1985.

12. *Ibidem*.

rica ocidental num cataclismo e transformar a utopia revolucionária moderna em cinismo e decadência. Outros, porém, entendiam o fenômeno como o início de um debate produtivo sobre a ideia de autenticidade no pensamento historicista. Hal Foster, por exemplo, questiona o fato de a modernidade ter almejado deter o monopólio do pensamento crítico e analisa a visão historicista da arte como simplória e evolucionista, por considerar as raízes modernas uma “origem pura” à qual as neovanguardas se reportariam apenas como simulacro ou repetição.

Sem dúvida, parecia que os modernos haviam esgotado a possibilidade de gerar o choque pela diferença com o conseqüente declínio do culto do novo. Mas considerar o período contemporâneo um fenômeno sem compromisso com a história, pleno de caricaturas e apropriações simplistas, seria, para Foster, uma posição cínica em relação ao presente. E ele, então, se pergunta: “Qual é esse objeto perdido da crítica melancólica?”¹³ O esforço em tentar preservar nas vanguardas históricas uma eficácia definitiva, situando sempre o passado como fonte heroica e ideal e o presente como sua mera reedição caricatural, seria, segundo o autor, uma formulação romântica e insuficiente como modelo teórico. Em sua abordagem, é justamente o comércio temporal entre as duas vanguardas – a moderna e a pós-moderna – que provoca deslocamentos produtivos e historicamente permutáveis, e é pela repetição que um evento se reconhece na ordem simbólica. Assim formulada, a repetição torna-se reparadora, pois reconstrói constantemente o passado que está sempre a retornar, mas a cada vez outro, já transformado. Foster acredita que é justo nas retomadas que se adquire consciência plena das práticas e discursos do passado, o que já teria acontecido com os artistas dos anos 1950 e 1960 ao revisitarem o modernismo dos anos 1910 e 1920.

A fusão dos estilos e a recuperação de linguagens, portanto, poderiam indiciar um processo de reconstrução da própria História da Arte, de amadurecimento definitivo de suas questões, mas sempre ressaltando que esse processo chegava imbuído de conotações críticas e, não raras vezes, pejorativas e descrentes. O desejo de impor o ecletismo e o nomadismo como contrapartidas à pureza e às especializações modernistas mostrava ainda não apenas a intransigência dessas formulações, como a insuficiência de modelos que se sustentavam por hierarquias e retóricas pretensamente universais.

No Brasil, percebia-se certa filiação ao Tropicalismo, em sua comilança voraz da cultura e das imagens do mundo moderno, que abrangia da arte à visualidade urbana. Com o mesmo espírito irreverente e crítico do Tropicalismo, via-se agora a retomada do hibridismo e da

who saw the phenomenon as the beginning of a fruitful discussion of the notion of the authenticity of historicist thought. For instance, Hal Foster doubts that modernity has sought a monopoly of critical thinking and analyzes the historicist view of art as oversimplified and evolutionist. He views modern roots as “pure origin” to which neovanguardas would report only as simulacrum or repetition.

It certainly seemed that modernists artists had exhausted the possibility of generating shock by difference, with the consequent decline of the cult of newness. But, for Foster, to describe the contemporary period as a phenomenon free of commitment with history, full of simplistic caricatures and appropriations, would be a cynical position in relation to the present. He then asks, “What is this lost object of the melancholic critic?”¹³ The effort of trying to preserve in the historical vanguards a definitive efficacy, always situating the past as a heroic, ideal origin and the present as its mere caricatural re-edition would be a romantic formulation and insufficient grounds for a theoretical model, according to Foster. In his own approach, it is precisely the temporal trade between the two avant-gardes – modernist and postmodernist – that causes productive and historically interchangeable displacements, and it is through repetition that an event is recognized in the symbolic order. Thus formulated, repetition becomes restorative by constantly reconstructing a past that will always be returning in different guises, transformed for each occasion. Foster believes that it is precisely by revisiting the practices and discourses of the past that we become fully aware of them, as did artists of the 1950's and 1960's when revisiting the modernism of the 1910's and 1920's.

Fusion of styles and recovery of languages, therefore, may indicate a process of reconstruction of art history itself, of definitely maturing the issues it raises, yet always with the proviso that this process came imbued with critical connotations that are often pejorative and lacking credibility. The desire to impose eclecticism and nomadism as counterparts to modernist purity and specialisms also showed not only the intransigence of these formulations but also the failure of models supported by supposedly universal hierarchies and rhetorics.

In Brazil, we see a certain affiliation to Tropicalism in its ravenous consumption of culture and images from the modern world, from art to urban visuality. With the same irreverent and critical spirit as Tropicalism, we now see the return of the hybridity and ambiguity of this movement that had already crossed the boundaries of modernist rationality and the linguistic systems of tradition. Transposed from Brazilian modernism to the Tropicalists and now renewed by the emerging generation, the idea of anthropophagy in the 1980's scenario led artists to combine their personal and affective impres-

13. Forster, Hal, 2005.

13. Forster, Hal, 2005.

ambiguidade desse movimento que já havia ultrapassado as fronteiras da racionalidade moderna e dos sistemas linguísticos da tradição. Transposta do modernismo brasileiro para os tropicalistas e agora renovada pela geração emergente, a ideia da antropofagia no cenário dos anos 1980 levou os artistas a aglutinarem suas impressões pessoais e afetivas com tudo o que selecionavam do cotidiano, da cultura e da história, numa mistura indistinta entre os ícones da brasilidade e o internacionalismo. A atitude antropofágica, em que tudo era apropriado e devolvido em formas caóticas, manchas, figuração imprecisa e desalinho dos suportes, significava estar livre dos constrangimentos e das convenções da História, sem, contudo, omitir-se em relação ao engajamento crítico de suas representações. O declive da noção de estilo, o apanhado desordenado dos programas estéticos do passado, as influências e apropriações imediatas das coisas da vida e da tradição aludiam, à época, ao que o artista Luiz Zerbini já chamava de “pirataria”.

Em entrevista pública, Zerbini declarou: “não ter estilo é o meu estilo.”¹⁴ Livre das convenções, o artista assumia o trânsito entre as funções tradicionais de cada linguagem e cada meio, em seu caso particular, a hibridização entre pintura e fotografia, “porque ambas já esgotaram seus resultados técnicos e não têm mais impacto como novidade.”¹⁵ Com essa afirmação, demonstrava o quanto a coerção do esgotamento do novo afetava o imaginário daquela juventude *fin de siècle*, que fazia ressurgir justamente a pintura, cuja morte já havia sido prenunciada desde Duchamp.

O pluralismo e seus desdobramentos na pós-modernidade já vinham constituindo um ponto de tensão entre pensadores, desde as duas últimas décadas. A pluralidade de meios, linguagens, suportes e estilos, agora mais do que nunca exacerbada, levou alguns deles a considerá-la conivente com a ideologia do livre mercado, em sua necessidade de satisfazer diversos tipos de gosto e de recuperar obras duráveis, como a pintura. Logo se atestou que tais formas plurais e ecléticas convinham sobremaneira ao circuito mercantil, uma vez que este seria o sistema mais privilegiado com a falência dos critérios rigorosos do modernismo. O *boom* galopante do mercado de arte na década de 1980 coincide exatamente com o surgimento da estética neoexpressionista, o que acarretou o julgamento apressado de sua possível conivência com as regras do capitalismo e da indústria cultural. Em tempos de ganância e ostentação como o da era *yuppie*, a obra de arte era alçada a objeto de consumo de luxo, e a crítica ao sistema mercadológico imiscuia-se na crítica das obras propriamente ditas.

sions with everything they selected from everyday life, culture and history in an indistinct blend between icons of Brazilianness and internationalism. The cannibalistic approach, in which everything was chaotically appropriated and returned in imprecise figuration and unaligned supports, meant being freed from history's constraints and conventions, without, however, showing omission in relation to critical engagement with its representations. The declining notion of style, the disorderly use of aesthetic programs from the past, immediate influences and appropriations of objects from life and tradition at the time alluded to what the artist Luiz Zerbini was calling "piracy."

*"Not having style is my style." Zerbini told an interviewer.¹⁴ Freed from conventions, he took to the transition between the traditional functions of each language and medium, in his particular case that of hybridization between painting and photography, "because both have already exhausted their technical results and no longer have impact as novelty."¹⁵ With this statement, he showed the extent to which the coercive exhaustion of newness was affecting the imaginary of *fin de siècle* young generations who were rescuing precisely painting, its death having been predicted since Duchamp.*

Pluralism and its developments in post-modernity had already led to strains between thinkers over the previous two decades. The plurality of media, languages, supports and styles, now more exacerbated than ever, led some of them to point to collusion with free-market ideology due to its need to satisfy a wide range of tastes and recover durable works, such as painting. It soon became clear that these plural and eclectic forms were highly convenient for the dealer circuit, since this would be the most privileged system with the failure of modernism's stringent criteria. The booming demand for art in the 1980's coincided exactly with the rise of the neoexpressionist aesthetic, which led to the hasty judgment of is possible collusion with the rules of capitalism and the culture industry. In a period of avarice and ostentation like the yuppie era, the artwork was raised to the status of a luxury consumer object and critiques of the marketing system found their way into critiques of the works as such.

The roles of galleries and dealers at that time started to compete with museums and cultural institutions, valuing certain works in a way that was not always supported by theory and reflection. Some Brazilian artists such as Ricardo Basbaum and Eduardo Coimbra were bothered by the superficial comparison between production and consumption and took to defending themselves against these idiosyncrasies, declaring that "the 80's were marked by a false

14. Zerbini, Luiz. Depoimento concedido à autora. O Globo, Segundo Caderno, 9 jul. 1988.

15. Idem, *Ibidem*.

14. Zerbini, Luiz. Conversation with the writer. O Globo, Segundo Caderno, July 9, 1988.

15. *Ibid.*

Daniel Senise

Ex-voto, 1989

Acrílica sobre cretonne

324 x 224 cm

Coleção Kjell Erik Killi - Olsen/Noruega

Fotógrafo desconhecido





A função de galerias e marchands, nesse momento, passava a competir com a dos museus e instituições culturais, atribuindo valores a obras de arte nem sempre sustentados pela teoria e pela reflexão. Alguns artistas brasileiros, como Ricardo Basbaum e Eduardo Coimbra, incomodados com o paralelo rasteiro que se fazia entre a produção e o consumo, tomaram para si a tarefa de se defenderem de tais idiosincrasias, declarando que “os anos 80 foram marcados por um falso antagonismo entre crítica e pintura, nefasto para ambos, anulando o espaço de atuação da crítica, suplantada pelos valores de mercado.”¹⁶

As perspectivas de um mercado globalizado, inserido no sistema neoliberal e conservador, serviam de esteio para a comercialização desenfreada da cultura. Acostumados com a visão conceitualista dos anos 1970 e com o discurso político contundente ainda recente, alguns textos produzidos na época reclamavam de uma estética descompromissada com o engajamento social e atrelada aos comandos mercadológicos. Os comentários mundiais, nesse sentido, capitaneados pelo pensador Jean-François Lyotard, referiam-se a dois pontos cruciais: o retorno ao realismo, camuflado na reciclagem da História da Arte, e as implicações políticas do pós-modernismo com a ideologia de direita, acentuada naquele momento pela era Reagan e

antagonism between criticism and painting, damaging to both, annulling space for critical work, [which was] supplanted by market values.”¹⁶

The prospects for a global market as part of the conservative neo-liberal system was the mainstay for rampant commercialization of culture. Accustomed to the conceptualist view of the 1970's and their still-recent forceful political discourse, some texts produced at the time complained of an aesthetic lacking commitment to social engagement and geared to market-research calls. Critiques from non-Brazilians on these lines, led by Jean-François Lyotard, referred to two crucial points: the return to realism in the guise of recycling art history and postmodernism's political implications for the right-wing ideology then accentuated by the Reagan period and the worldwide market boom. The realist degeneration denounced by Lyotard served capital and neoconservative thought by operating in accordance with the reactionary tradition of “beauty” and ‘well-formed’ images. In Lyotard's view, going back to forms previously digested by history and art lovers, to an eclecticism that homogenized everything, was a rejection of the artistic experimentation, ambiguities and shock effects that the modernist avant-gardes had introduced. For thinkers such as Lyotard, the very option for the traditional genre of painting appeared to corroborate the pursuit of

16. Coimbra, Eduardo; Basbaum, Ricardo In: Basbaum, Ricardo, 2001, p. 346.

16. Coimbra, Eduardo; Basbaum, Ricardo In: Basbaum, Ricardo, 2001, p. 346.

Daniel Senise

Cometa, 1999

Acrílico e esmalte sintético sobre tela e voile

2 x 110 x 110 cm

Coleção Jean Etlin

Foto: Vicente de Mello

pelo *boom* mundial do mercado. A degeneração realista acusada por Lyotard vinha, portanto, a serviço do capital e do pensamento neoconservador, operando em conformidade com a tradição reacionária do “belo” e das imagens “bem-formadas”. Retomar formas já digeridas pela História e pelo público, em um ecletismo que a tudo uniformizava, seria, para ele, negar a experimentação artística, as ambiguidades e as experiências de choque que as vanguardas modernas haviam estabelecido. A própria opção pelo gênero tradicional da pintura parecia corroborar, para pensadores como ele, a busca de popularidade imediata e a sintonia com o mercado, além de se encaixar, à perfeição, no projeto neoliberal então hegemônico.

A reciclagem da pintura e a restauração de imagens e princípios já difundidos faziam eco às doutrinas neoconservadoras, que manifestavam repúdio à modernização das sociedades, por suas práticas sociais subversivas e atitudes de repulsa às convenções morais. Nesse entendimento, a retomada da tradição recuperava as virtudes que a racionalização moderna havia extinguido e interrompia o fluxo transgressivo de suas vanguardas. Parte considerável da crítica internacional, contrária ao perfil pós-moderno que se sedimentava no início dos anos 1980, apoiou-se justamente nessa associação entre a arte, o capital e o conservadorismo para refutar suas questões. Lyotard,

instant popularity and market alignment, as well as being a perfect fit for the neoliberal project that was then hegemonic.

Recycling painting and restoring already widely disseminated images and principles echoed neoconservative doctrines and expressed a rejection of modernization by societies, due to its subversive social practices and attitudes that repelled moral conventions. From this point of view, the return of tradition was rescuing virtues that modern rationalization had extinguished and was stemming the transgressive flow of its avant gardes. A considerable number of international critics were against the post-modern profile that settled in the early 1980's and leveraged precisely this connection between art, capital and conservatism to refute its ideas. Lyotard, as man of the left associated with the revolutionary aspect of modernism, became one of its most incisive heralds, while recognizing changes that were undermining the modernist monopoly of knowledge and legitimacy.

An important point to recall, however, is that the romantic revisionism of the “80's generation” worldwide was their concern with restoring subjectivity and appreciating painting as a craft in contrast to the anodyne practices of conceptualism and electronic images. Younger artists were also interested in investigating which qualities

como homem de esquerda, e ligado ao aspecto revolucionário da modernidade, tornou-se um de seus arautos mais incisivos, embora reconhecesse alterações que vinham perturbando o monopólio do conhecimento e da legitimidade moderna.

Importante relembrar, contudo, que o revisionismo romântico da “geração 80” mundial estava, antes de tudo, preocupado em restaurar a subjetividade e revalorizar o processo artesanal da pintura em contrapartida às práticas anódinas do conceitualismo e às imagens eletrônicas. Para os novos artistas, interessava, ademais, investigar quais qualidades e sentidos ainda teria a contínua sucessão dos gêneros e dos meios históricos na vida contemporânea. A indiferença duchampiana e o distanciamento pop, que vigoraram anteriormente, também pareciam esmorecer diante dessa requalificação do sujeito na arte e da reanimação de sua presença no tecido das linguagens. Para os artistas, portanto, as questões ligadas ao mercado eram apêndices inoportunos e secundários, que não abalavam seus fundamentos estéticos, que estavam distante do discurso crítico que propunham e que só vinham prejudicar a análise de suas obras.

Fato é, porém, que, na década de 1980, jovens artistas brasileiros foram alçados ao estrelato rapidamente e se transformaram em ícones do circuito artístico, antes mesmo que as obras pudessem amadurecer e comprovar seus valores. Ao fenômeno da sacralização instantânea, que impulsionava carreiras de sucesso meteórico, uniu-se o da difusão desses artistas em escala mundial. A arte contemporânea brasileira começava a interessar ao circuito estrangeiro, movido pelo recente discurso do multiculturalismo e pelo desejo de expansão comercial com os países periféricos. A percepção dos agentes culturais de fora, que vinham buscar novas referências no Brasil, entretanto, guardava o caráter etnocêntrico de uma ótica hegemônica, segura de um sistema que se globalizava. Diante da inexpressiva representação institucional reinante num recente país pós-ditadura e da falta de compromisso com políticas públicas eficazes, pensava-se que nossos artistas apenas se submetiam ao poder influente da cultura das grandes potências e do mercado global.

A polêmica dos gêneros transversais, do nomadismo pós-moderno e de suas conexões com o capitalismo já estava, contudo, implantada. Para muitos, como o próprio Jean-François Lyotard, que se desiludiram com o projeto da pós-modernidade, o amontoado de estilos, a paródia, a simultaneidade e o excesso de cópias e citações configuravam a derrocada do rigor moderno e a reversão de suas aspirações iluministas em estratégias cínicas e mercantis. No Brasil, o crítico de arte Ronaldo Brito também se manifestou contrário às novas investidas, que, para ele, recuperavam as velhas formas ilusionistas e se apresentavam como entretenimento e escape à vida contemporânea. Brito considerava que as experiências da época constituíam tão somente um drama subjetivo submetido ao sarcasmo, acrescentando:

and senses would be part of the continuous succession of genres and historical media in contemporary life. The previously prevailing Duchampian indifference and pop detachment also seemed to be weakened by this reassessment of the subject in art and the reinstatement of its presence in the fabric of languages. For artists, therefore, market-related issues were inopportune and secondary appendages that did not undermine their aesthetic grounds, were far removed from the critical discourse they were proposing and could only detract from the analysis of their works.

But, the fact is that in the 1980's young Brazilian artists were quickly elevated to stardom and turned into art-world icons even before their work could mature and show its worth. The phenomenon of instant sacralization that powered meteorically successful careers was combined with their being publicized worldwide. Brazilian contemporary art began to evoke interest abroad that was driven by the recent multicultural discourse and the desire to increase trade with peripheral countries. However, the perception of cultural agents from other countries seeking new references in Brazil retained the ethnocentric character of the hegemonic perspective held by a system that was being globalized. Given the insignificant institutional representation in a country recently emerged from dictatorship and the lack of commitment to effective governmental policies, the thinking was that our artists were simply yielding to the influential power of culture of the great powers and the global market.

Yet, controversy over cross-genre works, postmodern nomadism and its connections with capitalism was already underway. Many observers, including Jean-François Lyotard himself, became disillusioned with the post-modern project; its clutter of styles, parody, simultaneity and excess of copies and citations configured the collapse of modern rigor and the reversion of its Enlightenment aspirations to cynical mercantile strategies. In Brazil, the art critic Ronaldo Brito also spoke against the new initiatives for reworking old illusionist forms and being posed as entertainment and escapism in relation to contemporary life. Brito dismissed the experiences of the period as merely a subjective drama that he submitted to sarcasm, adding:

Afinal, teríamos a esquisita cena de uma subjetividade que se exalta e se delicia, sadomasoquista, com os próprios estereótipos. Convém não esquecer: chegamos a um outro fim de século, e com ele, inexorável, surge, sempre, um esteticismo decadente.¹⁷

Outros pensadores, contudo, como Jürgen Habermas, acreditavam na pós-modernidade como uma operação de resgate da comunicação entre cultura e sociedade, que havia se perdido com os valores autônomos do modernismo. Para Habermas, a arte se transformara num enclave cada vez mais distanciado da vida cotidiana, chegando a fazer dessa distância um fetiche. Pessimista em relação à continuidade do projeto moderno, afirmou ser necessário que a linguagem da experiência coletiva se reapropriasse da cultura, tornada refém de suas esferas especializadas, sem diálogo com o público. Sua teoria, portanto, partia de um amálgama contraditório entre especialização e popularização, para ele capaz de fazer interagir domínios antes isolados e excludentes. Habermas entendia ainda que o culto ao “novo” e as práticas que transgridem o historicismo clássico teriam levado as vanguardas modernas a valorizar o transitório e as experiências de choque, mas esse espírito começara a envelhecer desde os anos 1960, e já se anunciava ali o declínio da ideia de arte moderna. A partir dessa concepção, admitia que a influência das vanguardas poderia prosseguir em novas gerações, que o legado desse passado seria sempre inevitável, mas que sua penetração no mundo da cultura não seria mais hegemônico, concluindo: “o modernismo domina, porém morto.”¹⁸

O vigor emocional que Habermas atestou ter afetado o mundo intelectual pós-moderno demonstrava claramente a busca de uma agregação da arte com o conhecimento rotineiro e a vida diária, antes alienados do dia a dia na perspectiva intocável das autonomias. Em sua teoria, o projeto moderno, afinal, não se cumprira, justo por não ter integrado os laços da cultura com a comunicação e por ter deixado a totalidade da existência fragmentar-se em especialidades independentes.

O discurso crítico mundial a respeito do conceito e das experiências do pós-modernismo recrudescer nos anos 1980 e suas controvérsias possivelmente estendem-se até hoje. Os pontos cruciais do debate pareciam ser suas implicações políticas e mercadológicas, associadas ao triunfo internacional das ideologias de direita, além da crise propriamente dita das representações modernas. Indecisos, conforme pontos de vista conflitantes entre os pensadores, os critérios de aferição das normas e práticas pós-modernas resvalavam, embora houvesse consciência plena e unívoca de que um novo estado de

After all, we would have the odd scene of a subjectivity that sadomasochistically exalts and delights in stereotypes themselves. Let us not forget: we have come to the end of another century, and a decadent aestheticism inexorably arises [at these points].¹⁷

Other thinkers, however, such as Jürgen Habermas, believed in post-modernity as a means of reviving communication between culture and society, which had been lost with the autonomous values of modernism. Habermas thought that art had become an enclave ever more removed from everyday life and even made a fetish of its aloofness. He was pessimistic as to the continuity of the modern project and said that the language of collective experience had to reappropriate culture, which had become a hostage of its specialized spheres without dialogue with the public. His theory therefore was based on a contradictory amalgam between specialization and popularization capable of prompting previously isolated and exclusive areas to interact. Habermas also believed that worship of “newness” and practices that violated classical historicism would have led modernist avant-gardes to appreciate transitional and shock experience, but this spirit had begun to age in the 1960’s when the decline of the modern art idea was foreshadowed. Based on this concept, he admitted that the avant gardes could go on to influence coming generations and that the legacy of this past would always be inevitable, but its penetration in the world of culture would no longer be hegemonic, to conclude that modernism was “dominant but dead.”¹⁸

The emotional vigor that Habermas claimed had affected the post-modern intellectual world clearly demonstrated the search for an aggregation of art with everyday knowledge and day-to-day life, previously alienated from the untouchable perspective of autonomies. For his theory, the modern project had not ultimately been fulfilled precisely for not having integrated the links of culture with communication and for letting the totality of existence fragment into independent specialisms.

Around the world, a critical discourse on the concept and experiences of postmodernism intensified in the 1980’s and controversies may continue to this day. The key points for debate seemed to be their political and marketing implications associated with the international ascent of right-wing ideologies, as well as the crisis in modernist representations as such. Undecided thinkers held conflicting views and the criteria for assessing post-modern norms and practices were unsteady, although there was full and unequivocal awareness of the fact that a new state of affairs was universally taking hold in Western art. In Brazil, critics had little to add to these issues that were already on the agenda for theoretical dis-

17. Brito, Ronaldo, p. 138.

18. Habermas, Jürgen, 1983.

17. Brito, Ronaldo, p. 138.

18. Habermas, Jürgen, 1983.



Barrão

Oriente, 2008
Louça e resina epóxi
36 x 40 x 40 cm
Foto: Julio Callado

Barrão

Terezinha e Terezão, 2006
Louça e resina epóxi
80,5 x 11,5 x 13 cm (6 peças)
Foto: Julio Callado





Cristina Canale

Superficial, 2004

Acrílica, óleo e oil-stick sobre tela

155 x 168 cm

Coleção particular

Foto: Pat Kilgore

coisas se instalava universalmente na arte ocidental. No Brasil, a crítica pouco se manifestou a respeito dessas questões que já estavam na pauta de uma discussão teórica mundo afora. A “festa”, o prazer, o júbilo, que os autores brasileiros apressadamente identificaram nos anos 1980 como emoções contrárias à “ordem do terror” conceitual, estavam, portanto, muito aquém de visadas mais profundas, que legitimassem sua substância e seu significado histórico.

O que parecia estar em xeque, a partir da ideia mesma de pós-modernidade, era a noção de uma arte ideal e a crença no progresso contínuo do racionalismo moderno, com a evidência e a emergência de novos códigos que refutavam seus mitos e suas finalidades. Idealismo e evolucionismo, noções atávicas ao desenvolvimento linear de todo o edifício historicista moderno, entravam em conflito com uma revirada fundamental dessas convicções, em prol de princípios mais elásticos e ambíguos, pertinentes ao pensamento da História como processo e não mais como um inventário de classificações estáveis. Se continuasse fechada nos modelos e estilos rígidos do passado, a História da Arte, de acordo com Hans Belting, corria o risco de tornar-se um fim em si mesma quando, em vez disso, podia “assumir formas as mais diversas e preencher funções radicalmente diferentes, segundo as sociedades e as épocas da história humana.”¹⁹

Os artistas brasileiros dos anos 1980 estavam, sim, empenhados em interrogar sobre seu papel artístico e político num mundo impregnado de imagens, verdades e historicidade. Cabia a eles desconstruir o sistema de hierarquias de uma estrutura estanque, que se proclamava de validade universal, e o autoritarismo de um inventário que não se sujeitava a soluções alternantes. Para esses jovens, a ideia da “pirataria” e das infiltrações, assim como da energia libidinal e das emoções expostas sem ordem e sem censura, constituíam formas de atuação ideológica, que o próprio Lyotard já reconhecera como brechas, fissuras, “por onde descer ao subsolo da cena política.”

Passados os anos, os artistas da “geração 80” são hoje reconhecidos e respeitados tanto pela revisão crítica dos modelos da modernidade e pelo reconhecimento de sua insuficiência em dar conta dos fenômenos contemporâneos, como por terem demonstrado linguagens que se sustentaram ao longo do tempo, com formulações estéticas consistentes, que nos colocaram problemas e dúvidas sobre um sistema de representação já esgotado, mas que se pretendia eterno. Desestabilizar a História, fazer desaparecer a obra de arte ideal, suspender o mundo das classificações e desafiar as raízes da tradição moderna, não foi pouco.

cussion around the world. The “partying”, pleasure and joyfulness that Brazilian authors hastily identified in the 1980's as emotions contrary to the “order of terror” concept, therefore fell far short of more profound insights that would legitimize their substance and historical significance.

An apparent impasse, based on the very idea of postmodernity, was the notion of an ideal art and a belief in continued progress of modern rationalism, with the evidence and emergence of new codes that refuted its myths and purposes. As atavistic notions of linear development used throughout the modern historicist edifice, idealism and evolutionism came into conflict with fundamental overturn of those convictions in favor of more flexible and ambiguous principles pertaining to a view of history as process rather than inventory of stable classifications. If it remained stuck in the closed models and rigid styles of the past, Hans Belting remarked, art history was in danger of becoming an end in itself whereas it ought to be able to take many forms and fulfill radically different functions, depending on society and the period in human history.¹⁹

Brazilian artists of the 1980's were certainly eager to ask questions about their artistic and political role in a world impregnated with images, truths and history. Their task was to deconstruct the system of hierarchies with its sealed structure that which proclaimed its universal validity and the authoritarianism of an inventory that was not subject to alternating solutions. For these young people, the idea of “piracy” and infiltration, as well as the libidinal energy and emotions expressed in a disorderly uncensored fashion constituted forms of ideological activity that Lyotard himself would recognize as cracks and fissures “through which to descend to the underground of the political scene.”

Many years later, the 1980's generation of artists has been recognized and respected for their critical revision of modernist models and the recognition of their incapability to deal with contemporary phenomena, as well as for their having shown lasting languages, with consistent aesthetic formulations that posed problems and questions about an exhausted of a purportedly eternal representation system. Theirs was no small task: to destabilize history, get rid of the ideal artwork, put the realm of classifications on hold, and challenge the roots of modernist tradition.

19. Anderson, Perry, 2010, p. 21.

19. Anderson, Perry, 2010, p. 21.



Marcos Chaves
Sem título, 1996
(série Buracos)
Fotografia
150 x 100 cm

José Rufino

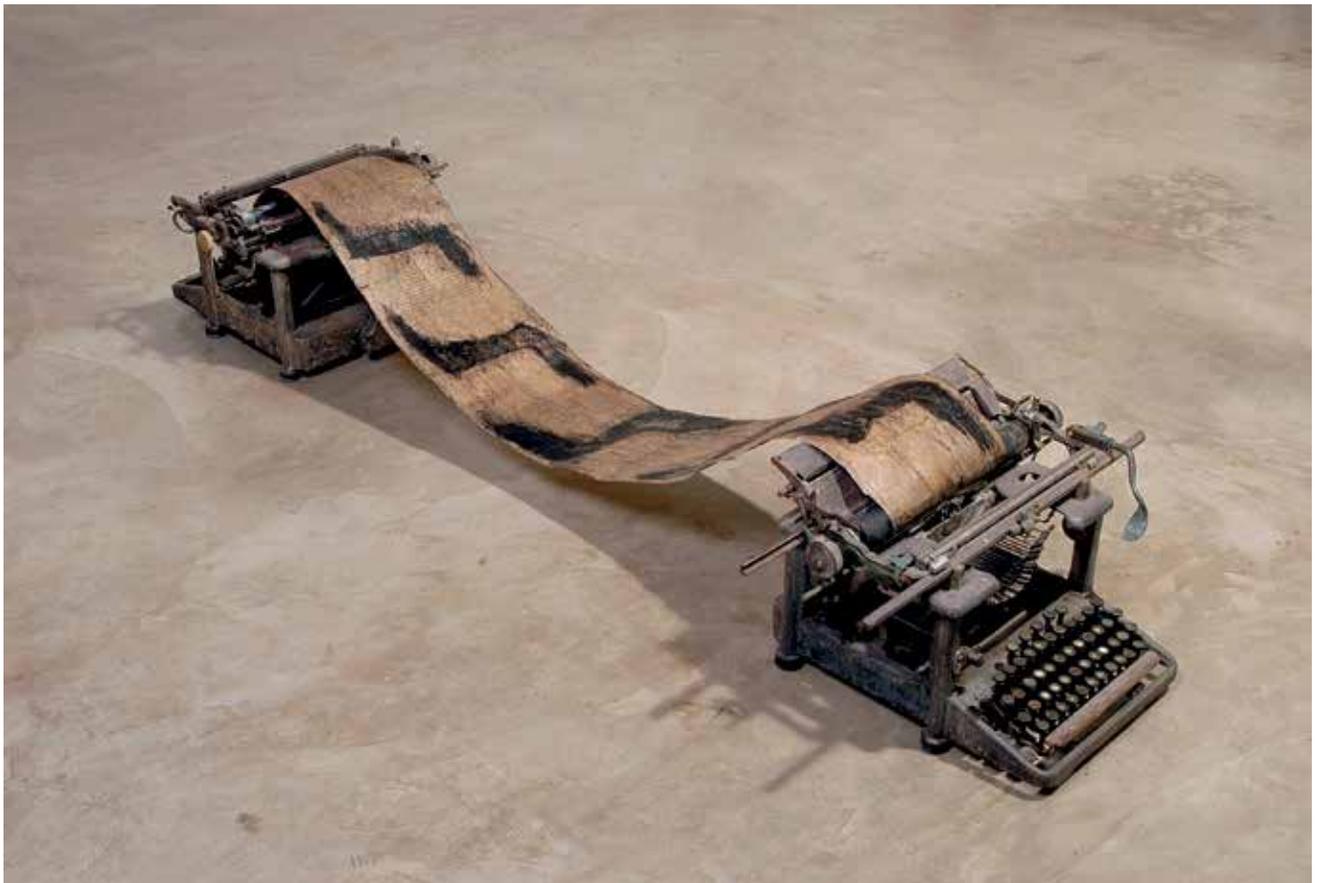
Sem título (Objeto de chão), 1991

Técnica mista sobre documentos de família
e máquinas de escrever antigas

200 x 45 x 40 cm

Coleção Alfredo Setúbal

Foto: Edgar César



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDERSON, Perry. *Les origines de la postmodernité*. Paris: Les Prairies Ordinaires, 2010.
- BELTING, Hans. A herança indesejada da modernidade: estilo e história. In: *O fim da história da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- BRITO, Ronaldo. Voltas da pintura. In: *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, estratégias*, op. cit.
- COIMBRA, Eduardo; BASBAUM, Ricardo. Tornando visível a arte contemporânea. In: BASBAUM, Ricardo (Org.). *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, estratégias*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2001.
- FORSTER, Hal. *Le retour du réel: situation actuelle de l'avant-garde*. Bruxelas: La Lettre Volée, 2005.
- HABERMAS, Jürgen. *Modernidade versus pós-modernidade*. São Paulo: Arte em Revista, n.7, Centro de Estudos de Arte Contemporânea – CEAC, 1983.
- LONTRA COSTA, Marcus; LEAL, Paulo Roberto; MAGER, Sandra. A bela enfurecida. In: *Como vai você, Geração 80?* Rio de Janeiro: Revista Módulo, edição especial, jul.-ago. 1984.
- LONTRA COSTA, Marcus. Os anos 80: uma experiência brasileira. In: *Onde está você, Geração 80?* Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, jul.-set. 2004.
- MORAIS, Frederico. *Gute Nacht Herr Baselitz ou Hélio Oiticica onde está você?* Revista Módulo, edição especial, 1984, op. cit.
- ZERBINI, Luiz. In: *O Globo*, Segundo Caderno. Rio de Janeiro, 9 jul. 1988.

BIBLIOGRAPHIC REFERENCES

- ANDERSON, Perry. *Les origines de la postmodernité*, Paris: Les Prairies Ordinaires, 2010.
- BELTING, Hans. A herança indesejada da modernidade: estilo e história. In: *O fim da história da arte*. São Paulo: CosacNaify, 2012.
- BRITO, Ronaldo. Voltas da pintura. In: *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, estratégias*, op. cit.
- COIMBRA, Eduardo and BASBAUM, Ricardo. “Tornando visível a arte contemporânea”. In: *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, estratégias*, Ricardo Basbaum (org.). Rio de Janeiro: Contra Capa, 2001.
- FORSTER, Hal. *Le retour du réel: situation actuelle de l'avant-garde*, Brussels: La Lettre Volée, 2005.
- HABERMAS, Jürgen. *Modernidade versus pós-modernidade*. São Paulo: Arte em Revista, n.7, Centro de Estudos de Arte Contemporânea – CEAC, 1983.
- LONTRA COSTA, Marcus; LEAL, Paulo Roberto; MAGER, Sandra. A bela enfurecida. In: *Como vai você, Geração 80?* Rio de Janeiro: Revista Módulo, July-August special issue, 1984.
- LONTRA COSTA, Marcus. Os anos 80: uma experiência brasileira. In: *Onde está você, Geração 80?*: Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, July-September 2004.
- MORAIS, Frederico. *Gute Nacht Herr Baselitz ou Hélio Oiticica onde está você?*. Revista Módulo, special issue, 1984, op. cit.
- ZERBINI, Luiz. Statement to the autor. *O Globo*, Segundo Caderno. Rio de Janeiro, July 6, 1988.

**Emmanuel Nassar**

Sem Título, 1997

Acrílica sobre tela

129,8 x 129 cm

Coleção particular

Foto: Pat Kílgore

INSTITUIÇÕES

E DINÂMICA

DO MERCADO

DE ARTE INSTI

TUTIONS AND THE

DYNAMICS OF

THE ART MARKET



Silvia Finguerut

Carlos Fajardo

Sem título, 1989

Tijolos montados

100 x 420 x 420 cm

Foto: Arnaldo Pappalardo

Cortesia Galeria Raquel Arnaud



Os Salões de Arte chegaram ao Brasil em meados da década de 1840, iniciando o processo de institucionalização da arte enquanto campo de atuação próprio, que culminaria na atuação das vanguardas no início do século XX. Nas palavras do curador Paulo Herkenhoff,¹ os salões de arte consistem na forma mais maleável de abrigar as transformações estilísticas e preocupações conceituais e cumpriram com a função política de consolidação do Brasil como Estado Nação, tanto na produção simbólica de uma imagem do país quanto de uma história em comum. A organização e promoção dos salões se proliferou no final do século XIX e “... propiciava a oportunidade para todo e qualquer artista, independente da situação econômica que tivesse, poder se aperfeiçoar nos principais centros de produção artística na Europa.”²

Os primeiros museus brasileiros datam do século XIX, com a criação do Museu Nacional no Rio de Janeiro, então Museu Real, fundado em 1818 por D. João VI, já com o foco em história natural. Na segunda metade do século, surgem os museus do Exército, da Marinha, e os museus históricos e etnográficos, como o do Instituto Histórico e Geográfico da Bahia, de 1894, o Museu Emílio Goeldi, fundado em Belém em 1866, e o Museu Paulista, conhecido como Museu do Ipiranga, também de 1894.

1. Herkenhoff, Paulo. In: Luz, Angela Ancora, 2005.

2. Luz, Angela Ancora, 2006.

The art salons reached Brazil in the mid-1840's to begin the process of institutionalizing art as an activity properly speaking; this process was to culminate in the work of the avant-gardes of the early 20th century. In the words of curator Paulo Herkenhoff,¹ the salons d'art were the most malleable way of accommodating stylistic changes and conceptual preoccupations while at the same time fulfilling the political function of consolidating Brazil as a Nation State, both in producing symbolically an image of the country and a history in common. Organizing and promoting the salons proliferated in the late 19th century, and “... provided an opportunity for each and every artist, regardless of their financial situation, to be able to perfect their talent in Europe's chief centers of artistic production.”²

Brazil's first museums date from the 19th century. Based on natural history, the National Museum in Rio de Janeiro, then the Royal Museum, was founded in 1818 by D. João VI. The second half of the century witnessed the founding of the museums of the Army and the Navy, as well as historical and ethnographic museums such as the Historical and Geographical Institute of Bahia (1894), the Emílio Goeldi Museum in Belém (1866), and the Paulista Museum, known as the Ipiranga Museum (also in 1894).

1. Herkenhoff, Paulo. In: Luz, Angela Ancora, 2005.

2. Luz, Angela Ancora, 2006.

São museus voltados para a valorização da história e da cultura nacional, celebrativos, ou científicos, visando a destacar a etnografia, a pré-história e a arqueologia, num caráter positivista que se consolidava no país. Segundo a historiadora Letícia Julião, os museus enciclopédicos viriam a perder o interesse tanto por parte dos organizadores como do público, nas décadas de 20 e 30 do século XX, “em face da superação das teorias evolucionistas que os sustentavam.”

Estava, portanto, preparado o terreno para que na década de 1930, Mário de Andrade e Sérgio Milliet começassem a conceber a proposta de um museu para abrigar as manifestações artísticas modernas. Tratava-se da consolidação das discussões e tendências da Semana de 1922, que demandavam espaços que fossem além das salas das mansões, saguões de hotéis e dos salões de arte que então ocorriam.

Em 1947, surge o Museu de Arte de São Paulo (MASP), idealizado por Assis Chateaubriand, contando com a seleção de acervo feita por Pietro Maria Bardi. No pós-guerra, o novo museu conseguiu adquirir uma fabulosa pinacoteca a partir de coleções privadas, cujos proprietários buscavam fazer caixa para retomar seus negócios e suas vidas profissionais.

Em 1948, Ciccillo Matarazzo dá forma ao sonho de Sergio Milliet e Mário de Andrade com a criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), sob influência e apoio de Nelson Rockefeller, banqueiro ligado ao Museum of Modern Art (MoMA) de Nova York. No mesmo ano, a cidade do Rio de Janeiro também estruturou seu Museu de Arte Moderna (MAM-RJ), a partir de coleções privadas, sob a liderança do empresário Raymundo Ottoni de Castro Maya e das irmãs Ema e Eva Klabin.³

Em 1954 surge o Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS), em Porto Alegre, com o intuito de construir um acervo de arte gaúcha. Em 1957, estrutura-se o Museu de Arte da Pampulha, em Belo Horizonte, com um acervo formado a partir dos Salões de Arte de Belo Horizonte e, em 1959, a arquiteta Lina Bo Bardi, esposa de Pietro Maria Bardi, é

These are museums of a celebratory nature, dedicated to valorizing national history and culture, or scientific, highlighting ethnography, pre-history and archeology, this being the positivist tendency that was becoming consolidated in the country. According to historian Letícia Julião, the encyclopedic museums were to lose interest both for the organizers and the public in the 20's and 30's of the 20th century “because the evolutionist theories on which they were grounded lost their appeal.”

And so the terrain was ready in the 1930's for Mário de Andrade and Sérgio Milliet to begin to conceive the proposal for a museum to host the modern artistic manifestations. This would consolidate the discussions and tendencies of the “Week of 1922”, which demanded more spaces than those provided by the halls of mansions, foyers of hotels and art salons.

Idealized by Assis Chateaubriand, the São Paulo Art Museum (MASP) opened in 1947, with Pietro Maria Bardi taking responsibility for selecting the holdings. In the post-war period the new museum managed to acquire a fabulous art collection built on private collections whose foreign owners were trying to capitalize so that they could resume their business and professional lives.

In 1948, Ciccillo Matarazzo helped to realize Sergio Milliet and Mário de Andrade's dream by opening the São Paulo Museum of Modern Art (MAM-SP), with the influence and support of Nelson Rockefeller, the banker connected to the Museum of Modern Art (MoMA) in New York. In the same year, the city of Rio de Janeiro also set up its own Museum of Modern Art (MAM-RJ) based on private collections and under the leadership of entrepreneur Raymundo Ottoni de Castro Maya and the Klabin sisters (Ema and Eva).³

In 1954 the Rio Grande do Sul Art Museum (MARGS) was opened in Porto Alegre, aimed at building a collection of regional art. In 1957 the Pampulha Art Museum was created in Belo Horizonte with a collection based on the art salons of Belo Horizonte; and in 1959, architect Lina Bo Bardi, wife of Pietro Maria Bardi, was the first director of the Bahia MAM in Salvador, erected by the State Govern-

3. Eva Klabin (1903-1991) foi uma importante colecionadora de arte clássica e deixou sua coleção à Fundação Eva Klabin, em 1990, no Rio de Janeiro. Ema Klabin (1907-1994), irmã de Eva, também foi colecionadora e sua coleção de 1545 obras está em São Paulo, na Fundação Ema Gordon Klabin, criada em 1978 e aberta ao público em 2007.

3. Eva Klabin (1903-1991) was an important collector of classic art and in 1990 left her collection to the Eva Klabin Foundation in Rio de Janeiro. Ema Klabin (1907-1994), Eva's sister and also a collector, left her collection of 1545 works to the Ema Gordon Klabin Foundation created in São Paulo in 1978 and opened to the public in 2007.

José Damasceno

O Presságio Seguinte II, 1997

(experiência sobre a visibilidade de uma substância dinâmica)

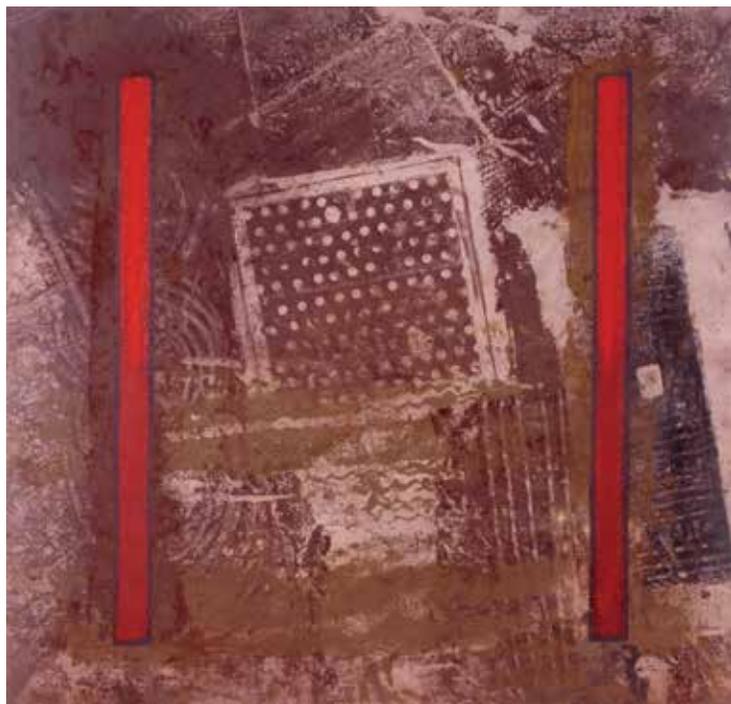
Manequim, corda e roupa

750 x 250 x 270 cm

Coleção Daros LatinAmerica

Foto: Dominique Uldry





Carlos Vergara

Sem título, 1997

Monotípia e pintura sobre lona crua

185 x 195 cm

Coleção Inhotim

Foto: Paulo Scheuenstuhl

a primeira diretora do MAM da Bahia, em Salvador, criado pelo Governo do Estado a partir de doações de obras por artistas e colecionadores. Lina seria também responsável pela adaptação do Solar do Unhão para sediar o museu, bem como pela sede do MASP no Belvedere do Trianon, construída em 1968, na Avenida Paulista.

A partir da década de 1970, percebendo a expansão da produção contemporânea pelo país e a necessidade de implementar políticas públicas específicas e permanentes, voltadas para cada região, o governo federal cria a Funarte e seu Instituto Nacional de Artes Plásticas (INAP). O INAP criou o Salão Nacional de Artes Plásticas, selecionando artistas emergentes por edital, um modelo que foi posteriormente adotado por outros entes. O conjunto dessas iniciativas motivou o surgimento de salões estaduais e municipais em diversas cidades e regiões, além de favorecer o intercâmbio de artistas por todo o país. São instituições e instrumentos que nascem e se consolidam paralelamente a um tímido mercado, que também começa a despontar e com o qual passa a confundir-se.

ment and based on works donated by artists and collectors. Lina was also responsible for adapting the Solar do Unhão to house the museum; in 1968 she went on to conceive at the Trianon Belvedere on Paulista Avenue the new MASP iconic building.

From the 1970's on, the federal government, acknowledging the contemporary art production in the country and the need to implement specific, permanent public policies for each region, created Funarte and its National Institute of Plastic Arts (INAP). INAP set up the National Salon of Plastic Arts, selecting emerging artists by public notice, a model later used by other entities. These initiatives together spurred the appearance of state and municipal salons in various cities and regions, besides favoring interchange among artists across the whole country. These institutions and instruments are born and consolidate in parallel with a timid market which is also beginning to emerge and with which it merges.

Eduardo Frota

Intervenção Extensiva iii, 2000

(25ª Bienal Internacional de São Paulo, SP)

Laminado Industrial de madeira reflorestada e cola
(conjunto de 14 peças em montagens variadas)

270 x 300 cm (cada)

Coleção Acervo Museu Oscar Niemeyer (MON)

Foto: José Domingues



O PAPEL DA BIENAL DE SÃO PAULO

O mesmo Ciccillo Matarazzo responsável pela criação do MAM de São Paulo seria também o idealizador da Bienal de Arte de São Paulo, iniciada em 1951. Inspirada na Bienal de Veneza, a Bienal visava a estimular o desenvolvimento das tendências artísticas modernas em São Paulo e, de modo geral, no Brasil, segundo o diretor artístico da primeira edição, Lourival Gomes Machado.⁴ As primeiras bienais ofereceram premiações a artistas brasileiros e estrangeiros, a partir de capital levantado por Ciccillo com seus amigos empresários. A respeito disso, o arquiteto Villanova Artigas declarou:

a Bienal criará entre nós uma classe compradora de arte abstrata, que já aparece entre os ‘tubarões’ que ligaram seus nomes aos prêmios. Essa classe compradora e o governo compreenderão a importância da chamada arte moderna. Criarão um mercado para os artistas que, com isso, terão seus problemas resolvidos, desde que pintem como os compradores desejam, isto é, desde que pintem como a Bienal.⁵

A Bienal de 1954 trouxe ao Brasil alguns dos principais nomes da arte internacional, com Picasso e a sua *Guernica*, Braque, Paul Klee, Marcel Duchamp, Brancusi e Kokoschka, entre outros, tornando-se um evento de enorme prestígio em todo o mundo. Já em 1989, a diretora do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Ana Mae Barbosa, ressaltava o papel da Bienal e dos colecionadores, afirmando:

A Bienal de São Paulo é sem sombra de dúvidas, o maior acontecimento das artes plásticas do Brasil, pois através dela tem se estabelecido o diálogo internacional dos artistas nacionais. Lamento, porém, que poucas obras que vêm para a Bienal fiquem no Brasil. É bem verdade que colecionadores têm feito algumas aquisições e que constem na coleção do MAC 400 obras que participaram de 19 edições passadas, garantindo, portanto, uma memória iconográfica destas bienais. Esse registro é, no entanto, precário. Basta lembrar, por exemplo, que nada ficou nos museus brasileiros da pop-art americana.

4. Amarante, Leonor, 1989, p. 17.

5. Amarante, Leonor, 1989, p.17.

THE ROLE OF THE SÃO PAULO BIENNIAL

The same Ciccillo Matarazzo who was responsible for creating the São Paulo MAM was also the idealizer of the São Paulo Biennial, which first saw the light in 1951. Inspired by the Venice Biennale, the São Paulo version aimed at stimulating development of modern artistic tendencies in São Paulo and Brazil in general, according to the Artistic Director of the first edition, Lourival Gomes Machado.⁴ The first Biennials offered prizes to Brazilian and foreign artists, backed by capital raised by Ciccillo and his entrepreneur friends. In respect to this, architect Villanova Artigas declared the following:

The Biennial creates among us a class of buyers of abstract art who already appear among the ‘sharks’ that have linked their name to the prizes. This buying class and the government come to understand the importance of so-called modern art. They set up a market for the artists who in this way have their problems solved, as long as they paint the way the buyers want, that is to say, as long as they paint like the Biennial.⁵

*The Biennial of 1954 introduced Brazil to some of the foremost names in international art, such as Picasso with his *Guernica*, Braque, Paul Klee, Marcel Duchamp, Brancusi and Kokoschka, among others, making it an event of enormous prestige throughout the world. And in 1989, Ana Mae Barbosa, director of the University of São Paulo’s Museum of Contemporary Art (MAC), emphasized the role played by the Biennial and collectors, claiming that:*

The São Paulo Biennial is without a shadow of a doubt the most important happening in plastic arts in Brazil, since it helps to establish international dialogue for national artists. I regret, however, that few of the works that come over to Brazil stay here. It is of course true that collectors have made some acquisitions and that the MAC collection contains 400 works that took part in past editions, thus guaranteeing an iconographic memory of these Biennials. Nevertheless, this register is precarious. Suffice it to say, for instance, that nothing representing American pop-art has remained in Brazilian museums.

4. Amarante, Leonor, 1989, p. 17.

5. Amarante, Leonor, 1989, p.17.

A relação entre as bienais, os colecionadores e os museus foi, portanto, desde suas primeiras edições, uma forma de divulgar a produção artística brasileira e internacional, aproximando-a do público e do mercado.

Segundo o curador Hans-Ulrich Obrist, o critério para se saber o sucesso de uma bienal é o resultado, no longo prazo, daquilo que ela produz. Há bienais inesquecíveis, que impõem sua relevância pela simples memória de sua realização, seja daqueles que participaram ou a partir da memória impressa de catálogos e notícias. “Uma boa bienal cristaliza a heterogeneidade. Parte do esforço da curadoria deve ser contribuir para a polifonia de centros, tornar o mundo da arte mais diversificado e mais rico”,⁶ diz Obrist a respeito da Bienal de Veneza, mas cujo comentário cabe também à Bienal de São Paulo. Nesse sentido já dizia Vilém Flusser, em 1967: “a Bienal é um mundo pequeno, um microcosmo. Não é nem belo nem feio, nem bom nem mau, nem sábio nem ignorante, nem complicado nem simples ‘em si’, mas pode ser tudo isto em relação a nós. No primeiro contato com ela, a Bienal nos faz sentir vivos. Se quisermos viver, precisamos abrir-nos para o microcosmo que nos oferece.”⁷

O esforço na divulgação da arte e a curiosidade do público atraíram e atraem, a cada edição da Bienal, centenas de milhares de pessoas interessadas e que muitas vezes pouco contato têm com a arte. Cabe aprofundar a análise das razões que levam públicos crescentes a visitar as grandes exposições de arte contemporânea. O papel da mídia e das escolas é sem dúvida relevante ao apresentar a arte contemporânea como parte do cotidiano, permitindo às novas gerações essa aproximação e revelando o papel da arte como instrumento de reflexão, além, é claro, de lançar novos artistas e tendências.

Accordingly, the relation between Biennials, collectors and museums was from the very beginning a way to divulge Brazilian and international artistic production and bring it closer to the public and the market.

According to curator Hans-Ulrich Obrist, the criterion for ascertaining the degree of success of a Biennial is the result of what it produces in the long run. There are unforgettable Biennials whose relevance is measured just by remembering that they were held, either by those who participated or based on the memory printed in catalogues and news vehicles. “A good Biennial crystallizes heterogeneity. Part of the curator’s effort should be to contribute to the polyphony of centers and make the art world more diversified and richer”,⁶ says Obrist about the Venice Biennial, a comment that also applies to the São Paulo Biennial. In this sense, Vilém Flusser said in 1967: “a Biennial is a small world, a microcosm. It’s neither beautiful nor ugly, not good or bad, wise or ignorant, complicated or simple ‘in itself’, but it can be all of this in relation to us. In our first contact with one, a Biennial makes us feel alive. If we want to live, we must open ourselves to embrace the microcosm that it offers us.”⁷

The efforts made to divulge art and the curiosity of the public has attracted and at each edition still attracts hundreds of thousands of people who are interested in but often have little contact with art. A deep analysis is needed of why growing numbers of people visit large exhibits of contemporary art. The role of the media and schools is certainly relevant to presenting contemporary art as a part of everyday life, thereby allowing the new generations to enjoy this proximity and showing the role of art such as an instrument for reflection, besides, of course, introducing new artists and trends.

6. Thornton, Sarah, 2008.

7. Amarante, Leonor, 1989, p. 373.

6. Thornton, Sarah, 2008.

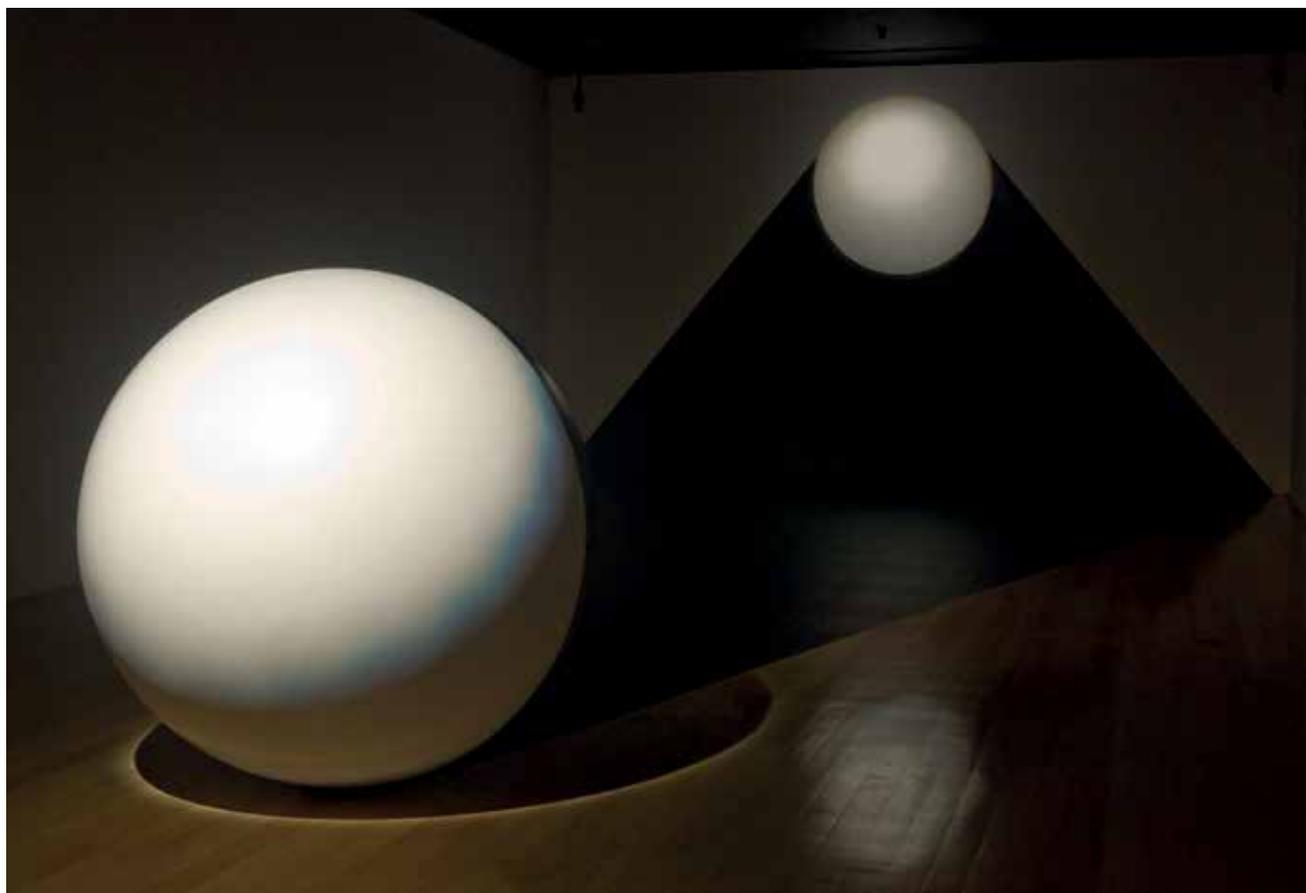
7. Amarante, Leonor, 1989, p. 373.

Regina Silveira

Equinócio, 2002

instalação, esfera de madeira, pintura
industrial e projeção de globo

Foto: Ding Musa



OS COLECIONADORES E AS INSTITUIÇÕES

O colecionismo de arte é responsável pelo surgimento de diversos museus. É comum colecionadores terem imóveis ou salas que funcionam como “reservas técnicas” para o armazenamento de suas obras. Também é comum que esses espaços sejam abertos, de tempos em tempos, para receber amigos, outros colecionadores ou curadores. Trata-se do primeiro passo para a institucionalização das coleções. “Espero que os museus sejam capazes de absorver essas coleções. Será que eles vão manter sempre esse caráter de acompanhar a contemporaneidade? Acho que faltará sempre, ao museu, uma visão tão apaixonada como a do colecionador”,⁸ afirmava o artista José Resende em 2000.

As dificuldades na guarda e conservação de obras de arte motiva muitos colecionadores a cederem suas obras por comodato a museus. Ao contrário dos museus dos Estados Unidos, onde a legislação tributária e relativa a heranças incentiva a doação de obras a museus estabelecidos, a legislação brasileira não dá tratamento específico ao tema. Coleções contam as histórias daqueles que as criaram e, muitas vezes, na cessão ou doação a um museu, há o receio da descaracterização por parte de seus idealizadores.

Uma das coleções que primeiro buscou a fórmula do comodato foi a de Gilberto Chateaubriand, que quis dar tratamento mais profissional à conservação da sua enorme coleção, talvez motivado pelo incêndio que, em 1978, destruiu um conjunto de enorme relevância do acervo do MAM do Rio de Janeiro. “O comodato da coleção do Gilberto Chateaubriand com o MAM-RJ foi um gesto importante no sentido de dar a conhecer e divulgar a coleção, mas é preciso notar o interesse recíproco nessa operação”,⁹ de acordo com o curador Ivo Mesquita. Segundo o então presidente da instituição, Carlos Alberto Gouvêa Chateaubriand:

8. Resende, José. In: O espírito da nossa época - Coleção Dulce e João Carlos Figueiredo Ferraz.

9. Mesquita, Ivo. In: O espírito da nossa época - Coleção Dulce e João Carlos Figueiredo Ferraz.

COLLECTORS AND INSTITUTIONS

Art collecting is responsible for the birth of some museums. Collectors commonly have buildings or rooms used as storage areas for their works. Also, these spaces are usually open from time to time for friends, other collectors or curators to visit. This is the first step toward institutionalizing collections. “My hope is that the museums can absorb these collections. I wonder if they are always going to maintain this notion of keeping up with the contemporary. I feel that museums will always lack the passionate vision of the collector”,⁸ commented artist José Resende in 2000.

The difficulties in keeping and conserving works of art leads many collectors to lend their works to museums on a loan basis. Unlike museums in the United States, where tax laws and laws concerning inheritance are an incentive to donate works to established museums, Brazilian legislation has no specific content on the matter. Collections tell the stories of those who assembled them; often, when lending or donating to a museum, these idealizers have a certain fear that their possessions will be misrepresented.

One of the first collections to resort to the loan formula was that of Gilberto Chateaubriand, who wanted to have his enormous collection conserved in a more professional way, perhaps compelled to do so because of the fire that in 1978 destroyed an extremely valuable section of the MAM in Rio de Janeiro. “Gilberto Chateaubriand’s lending his collection to the MAM in Rio was an important gesture in that this helped to present and divulge the collection, but it must be noted that the interest in this operation was reciprocal”,⁹ according to curator Ivo Mesquita. As Carlos Alberto Gouvêa Chateaubriand, then President of the institution, put it:

8. Resende, José. In: O espírito da nossa época - Coleção Dulce e João Carlos Figueiredo Ferraz.

9. Mesquita, Ivo. In: O espírito da nossa época - Coleção Dulce e João Carlos Figueiredo Ferraz.

Hélio Oiticica

Penetrável PN27 "Rijanviera", 1979

Alumínio, tela de arame, plástico,
tela de náilon, areia, pedras e água

13m²

Coleção César e Claudio Oiticica, RJ

Foto: Edouard Fraipont





...desde 1976 a coleção circula amplamente pelo Brasil e pelo mundo, cumprindo um papel de contágio e fertilização que multiplica a importância intrínseca das peças que a constituem. A tal ponto essa vocação foi incorporada, que a coleção se transferiu em 1993 para o MAM-RJ e hoje possui mais de 7.000 obras. Aqui generosamente exibida, encontrou seu espaço ideal, concretizando na plenitude a missão pedagógica que por natureza lhe estava destinada.¹⁰

Ainda na década de 1990, a coleção Sattamini beneficiou-se de conjunturas favoráveis que incluíram a construção do MAC Niterói, com projeto de Oscar Niemeyer, motivada pelo desejo da Prefeitura de Niterói, naquela época, de criar um museu de arte para a cidade. Com localização privilegiada, o museu surge para abrigar a coleção, mas exerce função simbólica de obra de arte monumental da cidade. Diz o colecionador:

Uma coleção só existe se puder ser vista, comparada com as outras, analisada em suas possíveis deficiências e na sua dinâmica de crescimento. Ela deve servir para que artistas a usem em seu processo de aprendizado, além de instrumento para a permuta entre instituições para suas exposições. Acredito que neste caso, Niterói, cidade intrinsecamente ligada à cultura, poderá ter acesso ao que de melhor puder ser mostrado em termos de artes plásticas.¹¹

Outra tendência que vem se delineando atualmente é a da criação de institutos. Um bom exemplo é o Instituto Inhotim, em Brumadinho, Minas Gerais, criado com uma proposta extremamente ousada e distinta. As motivações iniciais, também surgidas na década de 1990, foram, entretanto, as mesmas de outros colecionadores. Bernardo Paz deu início à sua coleção levando para sua propriedade obras de grande porte e construindo espaços para sua guarda. A partir daí, passou a receber artistas que criaram um conjunto abrangente e variado de obras contemporâneas, reunindo trabalhos de mais de 130 brasileiros e estrangeiros.

Também em Minas Gerais, merece destaque a atuação da colecionadora Angela Gutierrez, que, além de apoiar o Museu de Arte da Pampulha, criou o Museu do Oratório em Ouro Preto, o Museu de Artes e Ofícios, em Belo Horizonte, e, mais recentemente, o Museu de Santana, em Tiradentes, todos com peças de sua coleção privada e mantidos pelo Instituto Cultural Flávio Gutierrez.

...since 1976 the collection has circulated across Brazil and worldwide, playing its part to sow and fertilize and in this way multiply the intrinsic importance of the works that make up the collection. This vocation has been incorporated to such a point that in 1993 the collection was transferred to the MAM in Rio and today boasts over 7,000 items. Here, so generously exhibited, it has found its ideal space and fully realized the pedagogic mission that was intrinsic to its nature.¹⁰

Still in the 1990's, the Sattamini collection benefitted from favorable circumstances that included the building of the MAC in Niterói, designed by Oscar Niemeyer and motivated by the desire of the City Hall of Niteroi to build an art museum for the city. With its privileged setting, the museum not only accommodates the collection but also plays a symbolic function as the city's monumental work of art. In the words of the collector:

A collection only exists if it can be seen, compared with others, and analyzed in all its potential deficiencies and dynamics for growth. It must serve for artists to use in their process of apprenticeship, besides serving as an instrument for institutions to exchange for their exhibits. I believe that in this case, Niterói, a city intrinsically linked to culture, will have access to the best that can be shown in terms of plastic arts.¹¹

Another present tendency being outlined involves the creation of institutes. One good example is the Inhotim Institute in Brumadinho (Minas Gerais), built with an extremely bold and unusual proposal. The initial reasons, which also came to light in the 90's, were nonetheless the same as those professed by other collectors. Bernardo Paz started his collection by taking works of large dimensions to his country estate and building spaces to keep them. From then on he began to receive artists and created an all-embracing, varied ensemble of contemporary works produced by over 130 Brazilian and foreign contributors.

Also in reference to Minas Gerais, special mention should be made of the activity of collector Angela Gutierrez, who not only supports the Pampulha Art Museum but also created the Oratório Museum in Ouro Preto, the Arts and Crafts Museum in Belo Horizonte, and more recently the Santana Museum in Tiradentes, all of them with pieces from her private collection and maintained by the Flávio Gutierrez Cultural Institute.

10. Chateaubriand, Carlos Alberto Gouvea. Texto de abertura da exposição no MAM-RJ, 2013.

11. Sattamini, João, 2006. Disponível em: <<http://www.macniteroi.com.br/?p=1167>>

10. Chateaubriand, Carlos Alberto Gouvea. Texto de abertura da exposição no MAM-RJ, 2013.

11. Sattamini, João, 2006. Available at: <<http://www.macniteroi.com.br/?p=1167>>

Em 2011, foi inaugurado o Instituto Figueiredo Ferraz, em Ribeirão Preto, abrigando a coleção de mais de 1.000 obras de Dulce e João Carlos de Figueiredo Ferraz, e vasta biblioteca. O espaço tem por objetivo criar na cidade um local para a discussão e os debates sobre as manifestações artísticas nacionais e internacionais. Nessa mesma linha conceitual, a antiga residência do colecionador Roberto Marinho, no bairro do Cosme Velho, no Rio de Janeiro, também está sendo adaptada para se tornar um centro cultural. O projeto prevê a exposição da Coleção Roberto Marinho, tal como outras exposições temporárias, além da promoção de cursos e oficinas. Ainda em 2011, o governo do Estado do Espírito Santo decide convidar o arquiteto capixaba Paulo Mendes da Rocha para construir um museu de arte e um teatro na entrada no porto de Vitória. Sua inauguração ainda não tem data definida.

A Casa Daros, no Rio de Janeiro, foi criada a partir do interesse internacional na promoção da arte brasileira e latino-americana. Sua proprietária, a colecionadora suíça Ruth Schmidheiny, adquiriu e restaurou um antigo orfanato do século XIX para ali montar exposições de sua coleção de 1.200 obras com uma proposta de educação e comunicação que se tornou uma referência para a cidade. Nesse caso, as dificuldades foram aquelas relativas a impostos de importação e exportação de obras de arte, uma vez que a coleção está em reserva técnica na Suíça e vinha ao Brasil para exposições temporárias. Em 2015, sua proprietária anunciou a descontinuidade da operação da Casa, mantendo, entretanto, a coleção Daros Latinoamerica para empréstimos de suas obras a museus de todo o mundo.

O empréstimo de obras é uma das questões mais controversas dentre os colecionadores. Se, por um lado, há o prazer de expor suas obras, e também a intrínseca valorização, por outro lado, em grandes exposições e em museus de prestígio, a ausência dessas obras, normalmente por longos períodos, revela o ciúme de perder o convívio com sua coleção. No passado, os colecionadores tinham muitas restrições ao empréstimo de suas obras, principalmente em vista da segurança e de eventuais danos que poderiam acarretar os deslocamentos. As grandes exposições são hoje realizadas com grande profissionalismo. Além de contratar seguro, as transportadoras especializadas e as embalagens são parte obrigatória dos contratos de empréstimos, que muitas vezes incluem também as recomendações para montagem e materiais que devem ser utilizados e eventualmente repostos a cada montagem.

In 2011 it was the turn of the Figueiredo Ferraz Institute in Ribeirão Preto to house the collection of over 1,000 items belonging to Dulce and João Carlos de Figueiredo Ferraz, along with a vast library. The objective of this space is to create an arena in the city for discussions and debates on national and international art movements. On the same conceptual line, the former residence of collector Roberto Marinho in the Cosme Velho district of Rio de Janeiro is also undergoing adaptations to turn it into a cultural center. The project foresees exhibiting the Roberto Marinho Collection and other temporary events, in addition to promoting courses and workshops. Also in 2011, the Espírito Santo State government decided to invite architect Paulo Mendes da Rocha to erect an art museum and a theater at the entry to the port of Vitória, which will be inaugurated at a date still to be announced.

The Daros House in Rio de Janeiro was founded as a result of the international interest to promote Brazilian and Latin-American art. Its owner, Swiss collector Ruth Schmidheiny, bought and restored an old orphanage built in the 19th century to accommodate exhibits of her 1,200-piece collection for the set purpose of education and communication. Daros became a landmark in the city; however, difficulties involving taxation on importing and exporting works of art (the collection is in storage in Switzerland and was sent to Brazil for temporary exhibits) has led the proprietor to announce discontinuity of the Casa's activities. Nevertheless, the Daros Latin-American collection is still operating for loans of its holdings to museums across the world.

Loaning works of art is one of the most controversial matters for collectors. If on one hand there is the pleasure of exposing your works, as well as the intrinsic valorization in large expositions and in prestigious museums, the absence of these works (which is normally for long periods) makes the collector feel deeply possessive toward his property. In the past, collectors were very restrictive as regards lending their works, mostly because of security and possible damage caused by moving the works from place to place. Today, large exhibits are organized with a great sense of professionalism. Besides contracting insurance, specialized transportation and packaging are an obligatory part of loan contracts, which often also include recommendations as to assembling and the materials to be used and possibly replaced at each operation.

Carmela Gross

Se vende, 2008

Painel luminoso, alumínio e acrílico

330 x 1350 x 100 cm

Vista na Estação Pinacoteca (2010)

Foto: João Nitsche



FEIRAS DE ARTE, INTERNACIONALIZAÇÃO E O ESTADO

Em 2013, o Instituto Brasileiro de Museus (Ibram) publicou a regulamentação do Estatuto dos Museus, instituído em 2009.¹² Trata-se de medida por muito tempo aguardada por museólogos e gestores de museus, instituindo o cadastro de museus e uma série de recomendações e normas para os 3.118 museus cadastrados no Brasil em 2011, data do último cadastro realizado. Nesse documento, o Ibram também propôs uma série de medidas para a preservação do patrimônio cultural musealizado e daquele passível de musealização, sob a sua fiscalização.

Essa diretriz de orientar a proteção de obras fundamentais para a memória cultural do país por meio da Declaração de Interesse Público visa, segundo o Ibram, a valorizar a produção artística e reconhecer a importância das coleções públicas e privadas. Entretanto, colecionadores e galeristas preocuparam-se com o impacto dessas medidas no que diz respeito à comercialização dessas obras.

Cabem ambas as interpretações: por um lado, as obras declaradas de interesse público podem de fato ser valorizadas por fazerem parte de uma lista de obras relevantes para o país, mas, por outro lado, se estas obras são de interesse público, a sua comercialização terá que ser submetida à apreciação do Ibram. O instituto pode restringir ou ainda coibir a negociação, em especial a venda para um comprador estrangeiro, recomendando que algum museu brasileiro adquira a obra e perdendo uma eventual oportunidade de mercado.

ART FAIRS, INTERNATIONALIZATION AND THE STATE

In 2013 the Brazilian Institute of Museums (Ibram) published the regulations of the Byelaws for Museums, instituted in 2009.¹² This measure, long awaited by museologists and museum administrators, instituted registering museums and a series of recommendations and rules for the 3,118 registered museums in Brazil in 2011, the year when the last register was carried out. In this document, Ibram also proposed a series of measures aimed at preserving the cultural heritage in existing and eventual museums under its jurisdiction.

This guideline to orientate protecting works fundamental to the cultural memory of the country by means of the Declaration of Public Interest is aimed, according to Ibram, to valorize artistic production and acknowledge the importance of public and private collections. Nonetheless, collectors and gallerists worry about the impact of such measures on the commercialization of these works.

Both interpretations are valid: on one hand, the works declared to be “of public interest” can actually be valorized by the fact that they pertain to a list of projects of relevance to the country, but on the other hand, if these works are indeed of public interest, then their commercialization will have to be submitted to Ibram for approval. The institute can restrict or even prohibit the negotiation, especially if the sale involves a foreign buyer, as it is recommended that a Brazilian museum acquire the work — and in this way thwart a potential business opportunity.

12. Estatuto dos Museus (Lei 11.904/2009) e sua regulamentação pelo decreto presidencial nº 8.124, de 17 de outubro de 2013.

12. The Museum Byelaws - Law 11.904/2009 and its regulations – Presidential decree nº 8.124, 17 October 2013

Nesse sentido, o recém-criado Conselho Consultivo do Patrimônio Museológico do Ibram, formado por gestores, técnicos da área e por colecionadores e curadores declarou em sua primeira reunião que:

O Conselho reconhece a importância estratégica do colecionismo privado para o desenvolvimento da cultura brasileira e fará esforços no sentido de que seja reconhecido e estimulado, inclusive por parte dos Poderes Públicos, oferecendo sugestões para o aprimoramento da Declaração de Interesse Público e seus consequentes direitos, nos quais se inclui o de preferência.¹³

Cabe, portanto, aguardar os desdobramentos de como será operacionalizada a legislação de forma a garantir a dinâmica do mercado.

Na Alemanha discute-se uma regulamentação similar e a insatisfação de artistas e colecionadores é grande. Lá, uma proposta de lei permite que os governos regionais registrem determinadas obras como bens nacionais se tiverem mais de 50 anos de criação e um valor de mercado acima de 150.000 euros. Esse registro permitirá que essas instituições tenham poder de aprovar ou negar a exportação e a comercialização dessas obras.

Essa medida é agravada em vista de ser usual na Alemanha a cessão de obras em caráter de empréstimo temporário por parte dos artistas e colecionadores a museus, de forma a possibilitar não apenas o enriquecimento dos acervos, mas também a valorização dessas obras. Caso a lei do registro de bens nacionais venha a ser aprovada (ainda que com eventuais mudanças que podem alterar para 70 anos a data da criação e para 300.000 euros o valor de mercado), os colecionadores e artistas estão retirando suas obras de museus e levando-as a outros países, buscando evitar o referido registro. Há um entendimento de que a nova legislação seria um confisco ou no mínimo um congelamento do valor de mercado, retirando da arte sua eventual função de ativo financeiro.

Esse tipo de legislação existe em outros países europeus como Itália, França e Reino Unido. Entretanto, no caso do Reino Unido, por exemplo, o governo ou algum interessado deverá arcar com o valor que o eventual comprador estrangeiro pretende pagar, de forma que a obra fique no país. A discussão é bastante complexa na medida em que tal legislação não se refere apenas a produções nacionais, mas também a clássicos universais, já que há um entendimento de que os museus não poderiam atualmente adquirir obras dessa natureza e em qualquer caso, por serem clássicos, esses se tornariam bens nacionais também, sejam de museus ou de colecionadores privados. Em última análise, futuros leilões de clássicos, oriundos

In this sense, Ibram's newly-installed founded Consultative Council of Museum Heritage, made up of administrators, technical personnel, collectors and curators, declared at its first meeting that:

The Council acknowledges the strategic importance of private collectionism for the development of Brazilian culture and shall make every effort to make this recognized and stimulated, including by the government, by offering suggestions towards improving the Declaration of Public Interest and its consequent rights, which include the right to preference.¹³

Accordingly, one has to await the developments of how the legislation will be put into effect so as to guarantee the dynamics of the market.

Similar regulations are being discussed in Germany, where the dissatisfaction of artists and collectors is intense. There, a draft law allows the local governments to register certain works as national goods if they are over 50 years old and if their market value is above 150,000. This register will grant these institutions the power to approve or deny exportation and commercialization of these works.

This measure is aggravated by the fact that in German it is usual for artists and collectors to lend works to museums on a temporary basis in order not only to enhance the collections but also to valorize these works. As a caution against the law on registering works as national goods being approved (even with some changes, such as altering the date of production to 70 years, and the market value of the work to 300,000), collectors and artists are removing their works from museums and taking them to other countries. The understanding is that the new legislation would amount to confiscation, or at least a freezing of the market, thus stripping art of its potential function as a financial asset.

This type of legislation exists in other European countries such as Italy, France and the United Kingdom. However, in the case of the United Kingdom, for example, the government or anyone interested must meet the value that the potential foreign buyer intends to pay, to guarantee that the work remains in the country. The discussion is quite complex, in that such legislation refers not only to national productions but also universal classics, the premise being that at present the museums could not buy works of this category and that these too would become national goods, whether of museums or private collectors. In the last analysis, future auction sales of classic pieces, for instance from family inheritances, would no longer be possible in Germany after this law is passed. In Brazil, the art collections of the main museums are protected by the federal and state heritage agencies and can only be marketed

13. Nota do Conselho Consultivo do Patrimônio Museológico – Ibram 1ª reunião em 11/04/2014.

13. Note of the Ibram Consultative Council of Museum Heritage – 1st meeting, held on 11 April 2014.

Ivens Machado
Instalação, 2011
Madeira
Casa França Brasil
Foto: Pat Kilgore



de heranças familiares, por exemplo, não seriam mais possíveis na Alemanha a partir da aprovação dessa lei. No Brasil, as coleções de arte dos principais museus brasileiros são tombadas pelos órgãos de patrimônio federal e estaduais e, portanto, só podem ser comercializadas com autorização desses órgãos. Além disso, qualquer exportação de obras exige a Declaração de Saída de Bens Culturais, com a finalidade de monitorar eventuais restrições que tenham sido objeto de roubo, furto ou desaparecimento.

Os entraves à comercialização internacional das obras brasileiras e, em especial, à importação de arte em geral são inúmeros. A pesquisa setorial *Latitude*, em sua edição de 2013, em conjunto com Anders Petterson, da *ArtTactic*, realizada com 105 colecionadores internacionais, informa que 79% dos colecionadores internacionais disseram que a “burocracia do sistema de exportação brasileiro” é um grande impedimento ao desenvolvimento do mercado de arte local, seguidos de 65%, que apontaram “os altos custos logísticos” como um impedimento. Além disso, 43,5% disseram que “os altos impostos” os impedem de se envolver mais com esse mercado. Já a pesquisa *Latitude*, de 2015,¹⁴ revela que “em 2014, 80,5% das galerias participaram de feiras no exterior, um recorde em relação às pesquisas anteriores. No mesmo período, 37,5% das galerias ofereceram apoio à participação de seus artistas em eventos institucionais internacionais e 29% delas fizeram novas parcerias com galerias estrangeiras”. A pesquisa revela que foram comercializadas 114 obras no exterior para 24 instituições internacionais. Muito embora representando apenas 2% do volume de negócios, essas aquisições são fundamentais para dar visibilidade aos artistas que passam a fazer parte dos acervos dessas instituições.

Já as feiras de arte que vêm se consolidando tanto no Rio de Janeiro, a *ArtRio*, como em São Paulo, *SP Arte*, têm obtido dos governos estaduais a isenção da cobrança do ICMS, imposto sobre a circulação de mercadorias, para as operações realizadas durante as feiras. Essa medida tem incentivado a presença das galerias internacionais que, dessa forma, conseguem comercializar obras de artistas estrangeiros no Brasil, levando muitos colecionadores a realizar suas aquisições durante as feiras de forma a permitir uma aquisição com menor impacto de impostos e, portanto, mais próxima do valor de mercado. Segundo a pesquisa *Latitude*, de 2015, a *SP Arte*, a *ArtRio* e a *Art Basel Miami* continuam sendo as feiras onde as galerias fecham mais negócios. Outras feiras citadas como importantes desse ponto de vista foram a *Frieze London* e *Frieze New York*, *Art Basel*, *SP-Arte/Foto* e as principais exportações de obras foram para os Estados Unidos, Suíça, Reino Unido, Espanha e França.

with the authorization of such bodies; in addition, exporting any works requires a Declaration of Remittance of Cultural Goods, which is designed to monitor whatever restrictions exist in the case of robbery, theft or disappearance.

There are numerous obstacles against the international marketing of Brazilian art works, and especially against importing art in general. The 2013 edition of the sectorial survey Latitude, together with Anders Petterson from ArtTactic, was carried out with 105 international collectors; the survey reports that 79% of these collectors stated that “the bureaucracy of the Brazilian export system” is a huge impediment to the development of the local art market, followed by 65% who signaled “the high logistics costs” as an obstacle. Besides this, 43.5% said that “high taxes” impede them from becoming more involved in this market. The Latitude research carried out in 2015¹⁴ shows that “in 2014, 80.5% of the galleries took part in fairs abroad, a record compared to earlier surveys. In the same period, 37.5% of the galleries lent support to the participation of their artists in international institutional events, while 29% of them signed new partnerships with foreign galleries”. The research mentions that 114 works were sold overseas to 24 international institutions. Although this represents only 2% of the total business, these acquisitions are fundamental to lend visibility to the artists who then become part of these institutions collections.

As regards art fairs, these have become more common both in Rio de Janeiro (ArtRio) and São Paulo (SP Arte), and have obtained from the state governments exemption from the ICMS tax on business operations realized during the fairs. This measure has encouraged the presence of international galleries who in this way manage to commercialize works of foreign artists in Brazil, while many collectors make their purchases during the fairs to allow them to acquire works with less impact of taxes and consequently closer to the market price. According to the Latitude survey for 2015, SP Arte, ArtRio and Art Basel Miami continue to be the fairs where the galleries make most business. Other fairs mentioned as important from this point of view were the Frieze London and Frieze New York, Art Basel, SP-Arte/Foto, while the main exported works went to the United States, Switzerland, the United Kingdom, Spain and France.

Galleries are the principal driving force of art fairs, where the volume of business is on the rise. About 40% of the annual volume of the business of the galleries is negotiated at fairs. Fairs manage to mobilize institutions, galleries, artists and curators, forming new audiences and stimulating collectionism and the growth of the visual-arts market. Museums and cultural centers organize parallel events aimed at maximizing the presence of professionals from the entire productive chain of the market and constituting excellent

14. Pesquisa Setorial O Mercado de Arte Contemporânea no Brasil – 4a edição, setembro 2015, coordenação: Dra. Ana Letícia Fialho

14. Pesquisa Setorial O Mercado de Arte Contemporânea no Brasil (Sectorial Research – The Contemporary Art Market in Brazil), 4th edition, September 2015, coordinated by Dr. Ana Letícia Fialho

José Spaniol

Tiamm Schuoomm Cash! (Instalação), 2016

Barcos e bambus / Dimensões variadas

Projeto Octógono - Arte Contemporânea

Pinacoteca do Estado de São Paulo

Foto: Helena Martins Costa



As galerias são o principal motor das feiras de arte, onde é crescente o volume de negócios. Cerca de 40% do volume anual de negócios das galerias é realizado durante as feiras. Elas conseguem mobilizar instituições, galerias, artistas e curadores, formando novas audiências, estimulando o colecionismo e o crescimento do mercado das artes visuais. Museus e centros culturais organizam eventos paralelos, visando a maximizar a presença de profissionais de toda a cadeia produtiva do mercado, constituindo-se excelentes oportunidades de negócios para os colecionadores adquirirem obras internacionais, uma vez que as feiras oferecem isenções de impostos. As grandes galerias participam das principais feiras brasileiras e internacionais, levando obras de artistas brasileiros para o exterior.

Hoje já há inúmeros artistas brasileiros representados por galerias brasileiras ou internacionais e que participam também de feiras como Art Basel, Arco, Fiac e Frieze, que, em 2014, contou com seis galerias brasileiras.

business opportunities for collectors to acquire international works, since the fairs offer tax exemption. The large galleries participate in the most important Brazilian and international fairs and introduce works of Brazilian artists overseas.

Today a large number of Brazilian artists are represented by Brazilian or international galleries and also take part in fairs such as Art Basel, Arco, Fiac and Frieze, which in 2014 included six Brazilian galleries.

Cildo Meireles

Através, 1983/89

Materiais diversos

1600 x 1600 x 700 cm

Coleção Inhotim

Foto: Pedro Motta



Milton Machado

Módulo de Destruição Atravessado por Nômade, 2014

Aço - 380 x 380 x 760 cm

Mármore preto absoluto - ø 17 cm

Base de madeira e ferro - 25 x 25 x 100 cm

in Cabeça, CCBB-RJ, 2014

Foto: Wilton Montenegro





Carlito Carvalhosa

Sum of days, 2011
Instalação no The Museum
of Modern Art, Nova York
20 x 16 x 16 m
Tecido não tecido, alumínio,
alto falantes.

Foto: Jeffrey Gray Bandsted

ARTISTAS, PRÊMIOS , COLECIONADORES E INSTITUIÇÕES

Uma pesquisa realizada pelo *The Art Newspaper* entre 2007 e 2013, com 68 grandes museus americanos, verificou que 73% das 590 exposições realizadas em grandes museus foram dedicadas a artistas do sexo masculino, representados por uma das cinco maiores galerias.¹⁵ Os homens tiveram 7,3% mais exposições do que as mulheres. A exposição de Carlito Carvalhosa no átrio do MoMA de Nova York, em 2011, foi a oitava exposição mais visitada no período da pesquisa, com uma média de 5.615 visitantes por dia, número superior à visitação da exposição de Tim Burton que ocorria no andar superior. Nesse caso, a localização da exposição foi fator decisivo para mobilizar a visitação.

As exposições *site specific*s, as obras públicas, as performances e as obras de grandes e inusitados formatos dependem fundamentalmente dos museus e das instituições. São elas que promovem exposições públicas e mobilizam curadores e público em geral para a apresentação, pesquisa e registro de obras. São elas também que permitem aos artistas serem conhecidos por outras instituições, recebendo delas novos convites, criando um círculo virtuoso, que possibilita respaldo financeiro para que artistas dediquem-se ao aperfeiçoamento em técnicas, materiais, infraestrutura, e ao desenvolvimento de sua própria linguagem. O mercado e as instituições retroalimentam a carreira do artista.

As grandes instituições como os museus congregam muitos atores em seu entorno. Com os artistas vêm os colecionadores, interessados em conhecer novos artistas e desfrutar da troca de ideias com os curadores. Alguns colecionadores participam de comissões julgadoras de premiações de arte ou integram conselhos curadores e deliberativos de museus. Para os museus, tê-los em seus conselhos representa mais que prestígio: pode facilitar acesso às coleções, patrocínios e doações de obras.

ARTISTS, PRIZES, COLLECTORS AND INSTITUTIONS

A survey conducted by The Art Newspaper between 2007 and 2013 with 68 big American museums showed that 73% of the 590 exhibitions held in big museums were dedicated to male artists, represented by one of the five biggest galleries.¹⁵ Men had 7.3% more exhibits than women. The Carlito Carvalhosa exhibit in the atrium of MoMA in Nova York in 2011 was the eighth most visited exhibit during the period of the survey: an average of 5,615 visitors per day, a number higher than the Tim Burton exhibit held on a floor above. In this case, the actual location of the exhibit was a key factor to mobilize visits.

Site-specific exhibits, public works, performances and works of large and unusual dimensions depend fundamentally on museums and institutions. They are the ones that promote public exhibits and mobilize curators and the public in general to the presentation, research and register of works. They too are the ones that enable the artists to be known by other institutions, receive new invitations and form a virtuous circle that ensures financial support to dedicate themselves to perfecting their techniques, materials and infrastructure and develop their own language. The market and the institutions nurture the artist's career.

The large institutions such as museums congregate many actors in their milieu. With the artists come the collectors, interested in meeting new artists and enjoying exchanging ideas with the curators. Some collectors are members of museum committees or executive boards that decide on art prizes or acquisitions. To have collectors on their boards represents more than prestige for museums: this can facilitate access to collections, sponsorship and donations of works.

15. As cinco galerias são: Gagosian Gallery, Pace, Marian Goodman Gallery, David Zwirner e Hauser & Wirth. In: The Art Newspaper, 2 de abril de 2015.

15. The five galleries are: Gagosian Gallery, Pace, Marian Goodman Gallery, David Zwirner e Hauser & Wirth. In: The Art Newspaper, 2 April 2015.

Além dos colecionadores, os galeristas também se fazem presentes em grandes instituições. Devem promover e buscar oportunidades para os artistas que representam, o que inclui articulações com imprensa e representantes de editoras especializadas. A inclusão de uma obra num catálogo de uma exposição coletiva pode significar maiores e melhores vendas para a galeria e para o artista, o que torna um excelente negócio destinar uma obra a um museu. Disponibilizar uma obra ao acesso do público pode fomentar o desenvolvimento de pesquisas e novas publicações, retroalimentando, novamente, todo o processo. Além disso, ter suas obras no acervo de instituições museais, onde são garantidas as medidas de conservação, de segurança e armazenamento adequados, são, para o artista, um conforto e uma relação mais duradoura com o seu trabalho.

Por outro lado, são motivos muito diferentes que levam um museu a fazer uma exposição de determinado artista, e o público a visitar um museu. As exposições são definidas para cumprir com a missão do museu, atraindo grandes públicos, eventualmente para agradar a membros de seu Conselho e, na maioria das vezes, para atrair patrocínio. Assim, trata-se de um equilíbrio bastante delicado, na medida em que os museus têm um papel de difusão e promoção da arte, muitas vezes com um viés educativo que garanta uma intensa visitação e eventual financiamento público. A visitação a museus é, para 88% do público,¹⁶ motivada por conhecimento, e os fatores de atração desse público normalmente vêm da origem das obras expostas (museus de prestígio nacionais e internacionais) ou da carreira consolidada dos artistas. Essa grande massa de visitantes não se insere no mercado da arte.

Cabe também mencionar o papel dos prêmios, bolsas e editais de apoio aos artistas. As grandes cidades e alguns governos estaduais buscam fomentar seus jovens artistas por meio de editais de concessão de bolsas de residência artística. Exemplo disso é a Bolsa Pampulha que oferece a cada edição dez bolsas para residências na cidade de Belo Horizonte. O Salão Paranaense de Arte realizou em 2014 sua 65ª edição, com a proposta de reconhecer novos rumos da arte.

Já o Prêmio CNI Sesi SENAI Marcantonio Vilaça para as Artes Plásticas, de alcance nacional, possibilita a cinco artistas, a cada edição, circularem com suas obras por diferentes museus. As obras selecionadas são posteriormente doadas a instituições culturais visando ao fortalecimento e ampliação dos acervos públicos.

O Prêmio Pipa, criado em 2010, tem por objetivo “premiar e consagrar artistas que já vêm se destacando por seus trabalhos, já conhecidos no mercado de arte brasileiro”. Os finalistas do prêmio têm a

Apart from collectors, gallery-owners also play a role in large institutions. They have to promote and look for opportunities for the artists they represent, which includes dialoguing with the press and representatives of specialized publishing houses. Having a work included in the catalogue of a collective exhibit can mean bigger and better sales for the gallery and the artist, which makes it an excellent business to send a work to a museum. Making a work available to the public can foster development of research and new publications, thereby providing feedback to the whole process. In addition, having your works in the museum collections, where proper measures as to conservation, security and storage are guaranteed, is for an artist a comfort and ensures a more lasting relationship with his creative efforts.

On the other hand, a museum has very different reasons for organizing an exhibit of a certain artist, and so does the public for visiting a museum. Exhibits are arranged to fulfill the mission of that museum: attracting large audiences, at times pleasing the members of the Board, and most often to attract sponsors. So we are dealing with quite a delicate balance, insofar as the role of the museums is to diffuse and promote art, often with an educational bent that guarantees intense visits and possibly public financing. On the other hand, for 88% of the public,¹⁶ visiting museums is motivated by the quest of knowledge, and the factors that attract this public normally are related to the origin of the works on exhibit (museums of national and international renown) or to the consolidated career of the artists. This great mass of visitors is not included in the art market.

Mention should also be made of the role played by prizes, scholarships and public notices in support of the artists. Big cities and some state governments endeavor to help their young artists by means of public announcements granting residence scholarships. An example of this is the Pampulha Grant which at each edition offers ten scholarships for residence in the city of Belo Horizonte. In 2014 the 65th edition of the Paraná Art Salon proposed acknowledging new art tendencies.

At each edition of the nation-wide CNI Sesi SENAI Marcantonio Vilaça Prize for the Plastic Arts, five artists qualify to circulate with their works in different museums. The selected works are later donated to cultural institutions for the purpose of enhance the public collections.

Created in 2010, the Pipa Prize is designed to “award and recognize artists whose work is already well known in the Brazilian market”. The finalists for the prize enjoy the opportunity of participating in an exhibit in the MAM-RJ, as well as a term of residence in the United States and Bahia.

16. The Art Newspaper, 2 de abril de 2015.

16. The Art Newspaper, 2 April 2015.

oportunidade de participar de uma exposição no MAM-RJ, além de uma residência nos EUA e na Bahia.

Em 2013 a ArtRio e o Bradesco criaram o Prêmio FOCO, com objetivo de fomentar e difundir a produção de artistas visuais emergentes, selecionando anualmente três artistas para realizar residências e expor em diferentes cidades do Brasil ou exterior.

O Projeto Rumos, realizado entre 1997 e 2013 e reformulado em 2014 pelo Itaú Cultural, publicou editais de apoio e fomento aos diversos campos da cultura e não apenas às artes visuais. Além de amplo mapeamento que resultou do projeto, o Rumos premiou e realizou inúmeras exposições, revelando diversos artistas.

Outras instituições vêm buscando o formato de prêmios de arte, como o Instituto EDP, voltado para o apoio a atividades sociais e culturais, e o Instituto Tomie Ohtake. Juntos, realizaram quatro edições do prêmio EDP de Artes com o objetivo de orientar a inserção de artistas no mercado da arte.

In 2013, ArtRio and Bradesco inaugurated the FOCO Prize aimed at stimulating and spreading the work of emerging visual artists by selecting three each year to take up residence and exhibit in different cities in Brazil or overseas.

The Rumos Project, carried out between 1997 and 2013 and reformulated in 2014 by Itaú Cultural, published public notices to support and develop various spheres of culture other than the visual arts. Besides the extensive mapping resulting from the project, Rumos revealed and awarded various artists and organized numerous exhibitions.

Other institutions have shown interest in the art-prize format, such as the EDP Institute, which is dedicated to sponsoring social and cultural activities, and the Tomie Ohtake Institute. Together they have launched four EDP de Artes awards intended to orientate and introduce artists to the art market.

Fernanda Gomes

Ateliê da artista

Rio de Janeiro, 2015

Foto: Pat Kilgore





Rosana Palazyan

Detalhe da obra *Por que Daninhas?*, 2006/2008

Bordado com linha e fios de
cabelo sobre tecido e plantas

25 x 20 cm cada

Instalação *O jardim das Daninhas*,

Casa França Brasil, 2010

Foto: Vicente de Mello

ARTE E SEUS ATORES

Para compreender o mercado da arte é fundamental conhecer o papel desempenhado pelos seus principais atores. O primeiro ator é, obviamente, o *artista*: ou seja, aquele que cria a obra de arte e que ocupa o centro do grande círculo em que se desenvolve o mercado.

O artista contemporâneo, dependendo das técnicas que utiliza, poderá demandar o apoio de artesãos e técnicos de fora de seu ateliê, que podem produzir desde peças fundidas ou recortadas em metais diversos ou vidros, tecer malhas e redes, fazer instalações em som ou audiovisual, até fabricar máquinas e construir arquiteturas diversificadas. O mundo da arte, como se sabe, não tem limites.

Além do artista, os artesãos têm, portanto, papel relevante na qualidade da produção das obras e têm, cada vez mais, um nicho de mercado promissor de trabalho, constituindo parcerias duradouras e muitas vezes criativas com os artistas. Seja como for, delinea-se uma cadeia produtiva que antecede a inserção da obra de arte no mercado, mas que envolve investimentos, muitas vezes de monta, para a construção de obras de arte. Esses investimentos normalmente são do próprio artista ou de uma galeria com a qual ele tem contrato. Alguns editais de instituições públicas permitem a execução do projeto artístico, seja nas suas dependências ou fora delas. Há casos em que o mercado negocia apenas o projeto artístico, que deve ser produzido ou reproduzido a cada montagem.

A performance artística constitui exceção pela sua imaterialidade, mas também já é negociada no mercado, seja pelo seu registro em vídeo, seja pelas apresentações dos artistas em museus ou galerias. As performances de Marina Abramovic¹⁷ são o exemplo mais consagrado desse tipo de apresentação.

ART AND ITS ACTORS

Understanding the art market requires knowing the role played by its principal actors. The first actor, of course, is the artist, that is to say the one who creates the work of art and stands in the center of the large circle inside which the art market operates.

Depending on the techniques he/she uses, the contemporary artists might require the assistance of outside artisans and technicians to produce such items as various welded or cut metal or glass pieces, weave fabrics and nets, install sound or audiovisual equipment, and even make machines and build a variety of architectural elements. As is well known, the art world is boundless.

So, aside from the artist, craftsmen play a relevant part in the quality of the work and enjoy an increasingly promising niche of the market, forming lasting and often creative partnerships with the artists. However it may be, a productive chain is outlined that precedes the work being inserted in the market, a chain that involves often substantial investments in putting together works of art. These investments are normally made by the artist him/herself, or by a gallery with whom he has a contract. Some institutions publish notices that enable the artistic project to be carried out, either on its own premises or outside. In certain cases the market negotiates only the artistic project, which has to be produced or re-produced at each assembly.

Artistic performances, exceptions on account of their immateriality, are also negotiated in the market, whether through recording on video or presentations by the artists in museums or galleries. The performances of Marina Abramovic¹⁷ are the most famous example of this type of presentation.

A produção da obra de arte ganha complexidade quando analisamos as obras criadas para instalações pontuais, as *site specifics*, que utilizam materiais extremamente diversificados e que podem envolver desde a performance, a exibição e/ou produção de vídeos, até estruturas construídas com máquinas ou materiais variados. As *site specifics* eventualmente convidam grupos comunitários para sua construção e seus registros, em formatos variados, e a sua construção é tão relevante quanto a própria apresentação da obra, já que provavelmente ela não poderá ser reproduzida no mesmo formato. Em outra vertente há exemplos como o recente debate relativo à demolição da obra de Waltércio Caldas, localizada na Avenida Presidente Antônio Carlos, na área central do Rio de Janeiro, para a passagem do VLT (veículo leve sobre trilhos). Por se tratar de obra em espaço público, construída com materiais usuais (concreto, ferro e pedra portuguesa), a obra foi finalmente demolida com a autorização do artista (após amplo debate) e será reconstruída em local próximo.

Uma vez criada a obra, entram em cena os *especialistas*. Críticos, acadêmicos e curadores, que jogam luz sobre a obra e a reconhecem tal como arte, são os responsáveis por produzir conhecimento sobre o tema, visando a reflexão sobre aquela obra ou conjunto de obras. Ligados a museus ou outras instituições culturais, esses profissionais são os curadores das coleções e das exposições, assumindo o papel de aproximar as obras do público. Ligados à academia, promovem os processos de significação e legitimação das obras e, portanto, dos artistas, por meio de seus estudos e reflexões. Há ainda aqueles especialistas que são responsáveis por orientar coleções, e servem como *consultores*.

Há também os especialistas por autenticar as obras de artistas já falecidos, emitindo os certificados muitas vezes essenciais para a comercialização das obras, esses muitas vezes ocupam outros papéis no mercado da arte: podem ser galeristas ou curadores, e são, na realidade, os detentores do conhecimento do conjunto de obras de determinado artista. Inserem-se ainda nesse campo da especialização os museólogos e os conservadores e restauradores de obras de arte.

Estes últimos, os *conservadores* e *restauradores*, são profissionais habilitados a realizar não apenas a higienização e a conservação das obras, mas também intervindo, muitas vezes, na recuperação de suportes e reintegrações de áreas danificadas. São profissionais que têm ou devem ter um vasto e aprofundado conhecimento de artistas diversificados, uma vez que cada intervenção deve ser balizada por todo conjunto da obra do artista a partir de técnicas e materiais

Producing a work of art grows more complex when we analyze the works created for site specific installations which use a wide array of materials which may involve anything from showing and/or making videos, machine-built structures or joined together with a variety of materials. Site-specifics occasionally invite community groups to assemble and register the construction in different formats and the constructing proper is as relevant as the actual presentation of the work, since it is unlikely that it will be able to be reproduced in the same format. In respect to such works, there is the example of the recent debate on the demolition of the work by Waltércio Caldas located on Presidente Antônio Carlos Avenue in downtown Rio de Janeiro to make room for the VLT (light vehicle on rails). Since the work occupied a public space and was built with common materials such as concrete, iron and Portuguese paving stones, after considerable debate it was finally demolished with the artist's authorization and is to be rebuilt nearby.

Once the work is created, the specialists come on stage. Critics, academics and curators who cast light on and recognize the work as art are the ones responsible for producing knowledge on the theme to help reflecting on that particular work or set of works. Connected to museums or other cultural institutions, these professionals are the curators of collections and expositions whose role is to bring the works closer to the public. Linked to the universities, they promote the processes of lending significance to and validating the works, and by extension the artists, through their studies and reflections. And then there are those specialists responsible for orientating collections and serve as consultants.

There are also specialists in authenticating works of deceased artists and emitting the certificates that are often essential for the commercialization of works of art. These specialists often play other roles in the art market: they may be gallerists or curators, and in reality they possess the knowledge of the ensemble of certain artists' works. Also included in this sphere of specialization are the museologists, along with the conservers and restorers of works of art.

The conservers and restorers are professionals qualified to carry out not only the cleaning and conserving of the works but often also intervene in recovering supports and replacing damaged areas. They are expected to have a vast and profound knowledge of a wide assortment of artists, since each intervention must be consistent with the entire set of the artist's work, based on techniques and materials regularly used by each of the artists. As for museologists, they occupy an increasing space in the art market, mainly concerned with organizing and cataloging private collections and advising on loans to expositions and publications, as well as occasionally performing as art specialists, depending on the specific specialization.

Laura Belém

O Templo dos Mil Sinos, 2010/2012

1000 sinos de vidro, fio de náilon, sistema de som 5.1 e iluminação; duração do áudio: 8'02"

Dimensões variáveis

York St Mary's, York e Liverpool Biennial

International 10 Exhibition, Liverpool, Reino Unido

Foto: Alex Wolkowicz/Bienal de Liverpool



regularmente utilizados por cada um dos artistas. Já os *museólogos* têm tido uma inserção cada vez mais crescente no mercado da arte, principalmente assumindo a organização e a catalogação de coleções privadas e o apoio ao empréstimo de obras às exposições e publicações, além de assumirem eventualmente o papel de especialistas em arte, a depender da especialização individual.

As publicações para a circulação do conhecimento, produzidas por quaisquer desses atores são também um instrumento fundamental para alimentar o mercado da arte. *Catalogues raisonnés*, biografias, catálogos de exposições ou artigos acadêmicos sobre obras específicas ou sobre um artista tornam-se referências para o mercado. Essas publicações promovem uma outra cadeia produtiva – aquela dos livros de arte – e que envolverá editoras especializadas, designers, gráficas e livrarias e bibliotecas especializadas que têm uma vitalidade enorme em todo o mundo cultural.

The publications produced by any of these various actors for the purpose of spreading knowledge also constitute a fundamental instrument to nurture the art market. Catalogues raisonnés, biographies, catalogues of exhibits or academic articles on specific works or a certain artist become references for the market. These publications spur another productive chain – art books – which involves specialized publishing houses, designers, printers and bookstores and specialized libraries that are of paramount importance throughout the whole world of culture.



Caio Reiszewitz

Palácio das Relações Exteriores

(Palácio do Itamaraty), 2005

C-print montada em Plexiglas

190 x 240 cm



Romy Pocztaruk

A última aventura, Fordlândia III, 2011
impressão jato de tinta sobre papel algodão
70 x 50 cm | 170 x 120 cm
Coleção MAR



GALERISTAS, MARCHANDS E CASAS DE LEILÃO

A *Galeria de Arte* é um agente que merece destaque. É dela e principalmente do galerista o papel principal de intermediação entre artistas e compradores. Por sua natureza, os galeristas lidam prioritariamente com o mercado primário, ou seja, aquele que reconhece o valor e aposta na sua valorização. Eventualmente a galeria pode também atuar no mercado secundário. Há galerias que entraram para a história da arte ao promoverem determinados artistas em todo mundo. São inúmeros os exemplos, mas merecem destaques alguns personagens como Ernest Beyeler, na Suíça, Larry Gagosian, que iniciou sua galeria em Los Angeles, e Jean Boghici, aqui no Brasil.

O nome Beyeler tem associação direta com a Art Basel. Em 1970, juntamente com outros dois galeristas, Trudi Bruckner e Balz Hilt, todos atuando na cidade da Basileia (Suíça), decidiram criar uma feira internacional de arte, que desde a sua primeira edição foi um enorme sucesso, reunindo mais de 90 galerias e 30 editores de dez países, e receberam 16 mil visitantes. Beyeler iniciou sua galeria em 1947, a partir de um antiquário onde começou a trabalhar com livros de arte e em especial com catálogos de exposições de arte. Sua principal atuação como galerista deu-se a partir da aquisição da coleção G. David Thompson e da comercialização de obras de Paul Klee e Giacometti. Amigo de Picasso e de diversos artistas, cuidava da carreira de seus representados, inclusive, pagando preços altíssimos em leilões para garantir sua valorização. Apaixonado por livros, produziu inúmeros catálogos de exposições que realizou em museus de todo o mundo, todos com alta qualidade. Ao longo de sua carreira tornou-se curador e consultor de diversos museus, dedicando toda sua energia à arte.

GALLERISTS, DEALERS AND AUCTION HOUSES

The Art Gallery is an especially important agent. The gallery, and principally the gallery-owner, plays the main role in intermediating between artists and buyers. By their very nature, gallerists prioritize dealing with the primary market, that is, the sector that knows value and bets on its valorization. Occasionally, the gallery may also deal with the secondary market. Some galleries gained fame by promoting certain artists all over the world. There are endless examples, but special mention should be made of Ernest Beyeler in Switzerland, Larry Gagosian, who opened his first gallery in Los Angeles, and Jean Boghici here in Brazil.

The name Beyeler is directly associated with Art Basel. In 1970, together with another two gallerists, Trudi Bruckner and Balz Hilt, all of them busy in Basel (Switzerland), he decided to create an international art fair, which has been an enormous success ever since its first edition, with a total of over 90 galleries, 30 editors from ten countries, and 16,000 visitors. Beyeler opened his gallery in 1947, starting off as an antique store where he began to work with art books, especially catalogues of art expositions. His main achievement as a gallerist dates from his purchase of the G. David Thompson collection and marketing works signed by Paul Klee and Giacometti. A friend of Picasso and other artists, he took care of those he represented, including paying very high prices at auctions to guarantee their valorization. A lover of books, he produced numerous catalogues of exhibits that he organized in museums all over the world, all of them of the highest quality. He dedicated all of his energy to art, and throughout his career he became curator and consultant for different museums.

Sua visão do mercado sempre foi muito realista. A seu ver, a lógica do mercado era de que o colecionador privado, em primeiro lugar, e depois os galeristas eram os responsáveis por alimentar os preços e deles se beneficiavam.

Preços recordes são sempre pagos por colecionadores privados. É verdade que os preços podem subir a níveis muito altos, mas o que conta no final é a obra. Eu sempre tive a consciência tranquila de vender apenas obras de primeira. Você até pode tentar trapacear no preço mas não na qualidade, porque esta se impõe por si só. Comprar uma obra medíocre tira você de transações posteriores que podem ser enriquecedoras em qualquer senso desta palavra.¹⁸

Vale a pena reproduzir o entendimento de Beyeler ao selecionar uma obra:

...antes de tudo, eu sinto o fascínio. Meus olhos, minha mente e todo o meu corpo são tomados pela experiência. Eu sempre acreditei num tipo de instinto que vem se apurando ao longo dos anos porque eu vi e analisei tantas obras, observando as suas harmonias e cores... Uma obra evoca em mim uma resposta, e eu me identifico com ela. Para mim, os dois principais critérios são a originalidade e a frescura da obra. Entretanto, um quadro passa pelo teste do tempo se ele evolui como você. O tempo é o melhor juiz. A frescura da obra não envelhece. É orientada para o futuro.¹⁹

Uma publicação sobre o mercado da arte não poderia deixar de mencionar o trabalho de Larry Gagosian, dono de, provavelmente, a maior galeria da atualidade e sem dúvida o galerista mais poderoso. Ele representa 77 artistas, muitos já falecidos, como Picasso e Giacometti, mas também alguns dos mais famosos artistas vivos: Jeff Koons e Damien Hirst, por exemplo. Estima-se que ele negocie obras que movimentam mais de US\$ 1 bilhão de dólares ao ano. Apenas para comparar, uma das maiores casas de leilão do mundo, a Sotheby's, negociou cerca de US\$ 870 milhões no mesmo ano (2011) e recentemente as três maiores casas de leilão venderam em duas semanas cerca de US\$ 2,7 bilhões,²⁰ em maio de 2015.

Seu estilo de trabalho é muito particular. Gagosian busca representar artistas que se revelam em exposições bem-sucedidas de grandes museus ou em vendas de leilões que alavancam milhões. É nesse momento que ele se aproxima do artista para tirá-lo da concorrência. Essa estratégia é benéfica também para os artistas: uma vez representados por Gagosian, os preços de suas obras disparam. Para obter

His view of the market was very realistic. In his mind, the logic of the market saw the private collector in the first place, and then the gallery-owner, as those responsible for controlling and benefiting from the prices.

Record prices are always paid by private collectors. It is true that prices can rise to very high levels, but what counts in the long run is the work itself. I have always had a clear conscience, for I only sell first-class works. You can even try to cheat on price but not on quality; quality depends only on itself. Buying a mediocre work disqualifies you from transactions later on that could be enriching in every sense of the word.¹⁸

Here is how Beyeler explains his method of selecting a work:

...first of all I feel fascination. My eyes, my mind, my whole body is captured by the experience. I have always believed in a sort of instinct which is honed through the years because I have seen and analyzed so many works, observed their harmonies and colors... A work evokes a response in me, and I identify with it. For me the two main criteria are the originality and the freshness of the work. That said, a painting undergoes the test of time if it evolves like you. Time is the best judge. The freshness of the work doesn't grow old. It is orientated toward the future.¹⁹

Any publication on the subject of the art market must mention the work carried out by Larry Gagosian, owner of what is probably the biggest gallery at the moment and without any doubt the most powerful gallerist of all. He represents 77 artists, many already dead, such as Picasso and Giacometti, as well as some of the famous still alive, for instance Jeff Koons and Damien Hirst. He is claimed to negotiate works worth over US\$ 1 billion per year. Just for the sake of comparison, Sotheby's, one of the world's biggest auction houses, transacted approximately US\$ 870 million in 2011, and recently (May 2015) the three biggest houses sold in the space of two weeks about US\$ 2.7 billion.²⁰

Gagosian's modus operandi is most peculiar; he seeks to represent artists who appear in successful expositions of large museums or million-dollar auction sales. That is when he approaches the artist to shield him from competitors. This strategy is also beneficial to the artists: once represented by Gagosian, the price of their works soars high. In order to obtain such results, the gallery promotes about 60 exhibits a year, introduces its artists to dozens of group shows in the major museums, and whenever possible buys up works of its protégés at auctions just to keep the price at a high level.

18. Mory, Christophe, 2011. Tradução própria.

19. Idem.

20. Art Market Reaches New Milestone With \$2.7 Billion Sales Frenzy. Acesso em: <<http://www.bloomberg.com/news/articles/2015-05-15/art-market-reaches-new-milestone-with-2-7-billion-sales-frenzy>>

18. Mory, Christophe, 2011. My translation.

19. Ibid.

20. Art Market Reaches New Milestone With \$2.7 Billion Sales Frenzy. Available at: <<http://www.bloomberg.com/news/articles/2015-05-15/art-market-reaches-new-milestone-with-2-7-billion-sales-frenzy>>

esses resultados a galeria promove cerca de 60 exposições ao ano, insere seus artistas em dezenas de coletivas dos grandes museus e, quando pode, protege seus representados adquirindo obras em leilões apenas para manter o preço.

Essa estratégia agressiva, aliada à volatilidade e às incertezas da avaliação do valor de obras de arte contemporânea, faz de Gagolian uma das personalidades mais influentes da cena da arte contemporânea. Até quando ele terá esse poder, não é possível prever.

No Brasil destaca-se o papel desempenhado por Jean Boghici, o romeno naturalizado que atuou no Brasil a partir da década de 1960 e faleceu em 2015. Pioneiro na comercialização de obras de arte contemporânea, lançou artistas como Antonio Dias, Rubens Gerchman e Carlos Vergara. Atuava principalmente como um marchand, mas também foi galerista e curador de exposições que marcaram a história da arte, como a mostra “Opinião 65”, no MAM-RJ. Muito aplicado e estudioso das obras de seus representados, era temido pelos falsificadores, em especial de obras do período moderno, e muito respeitado pelos colecionadores por quem seu papel como marchand era muito bem avaliado.

O *marchand* faz o processo de intermediação de venda, de forma mais individualizada, com foco no comprador ou colecionador. Por isso, muitos marchands são também galeristas, como é o caso de Boghici e de Beyeler. Alguns marchands atuam como profissionais liberais, o que em inglês se conhece como *art broker*, lidando com o mercado secundário, enquanto o galerista seria o *art dealer*. No Brasil, o Ministério do Trabalho utiliza a terminologia de Agenciador de Obras de Arte, muito próximo do sentido de um corretor. Com a profissionalização do mercado, os marchands no sentido tradicional têm perdido importância.

É interminável a discussão sobre a real necessidade dos profissionais que orbitam no mercado da arte. Haverá sempre a exceção à regra, em que um artista poderá comercializar suas obras diretamente com o comprador. Entretanto, cabe ressaltar que, para que uma obra possa se inserir no mercado, é fundamental que haja um certificado de autenticidade, normalmente fornecido pela galeria (com a participação do artista, sempre que possível). Além disso, para muitos colecionadores, a negociação direta com o artista é normalmente constrangedora, especialmente quando se questiona o valor da obra.

Contar com o intermediário pode ajudar também o colecionador a comparar obras deste e de outros artistas, na avaliação de temas e de marcos na carreira de determinado artista, já que o intermediário traz o conhecimento do conjunto da produção dos artistas com quem trabalha. Isso possibilita uma negociação menos emocional e pode oferecer um contrato de aquisição da obra, envolvendo muitas vezes garantias de recompra ou de preferência na hora da venda.

This aggressive strategy, allied to the volatility and uncertainty of evaluating the worth of contemporary works of art, is what makes Gagolian one of the most influential personalities in the contemporary art scenario. It is impossible to say until when he will hold all this power.

In Brazil, an outstanding role was played by Jean Boghici. This Romanian, active here from the 1960's until his death in 2015, was a pioneer in commercializing contemporary-art works, he launched artists like Antonio Dias, Rubens Gerchman and Carlos Vergara. Operating mainly as a dealer, he was also a gallerist and curator of exhibitions that marked the history of art, for example the exhibit “Opinião 65” at the MAM-RJ. Extremely diligent and studious concerning the works of those he represented, Boghici was feared by forgers, especially of works of the modern period, and highly respected by collectors, who held his work as a dealer in high esteem.

The dealer is in charge of the process of intermediating sales, in a more individualized fashion, focused on the buyer or collector. That is why many dealers are also gallery-owners, as in the case of Boghici and Beyeler. Some dealers operate as liberal professionals (art broker) dealing with the secondary market, whereas the gallery-owner is the art dealer. In Brazil, the Ministry of Labor uses the term art-works agent, which is closer to the notion of a broker. With the professionalization of the market, dealers – in the traditional sense – have grown less important.

There is endless discussion concerning the real need for the professionals who circulate in the art market. There will always be an exception to the rule, when an artist can sell his works directly to a buyer. However, it bears emphasizing that for a work to be able to appear in the market, it is essential to have a certificate of authenticity, which is normally provided by the gallery (with, whenever possible, the participation of the artist). In addition, for many collectors, transacting directly with the artist is usually delicate, especially when the value of the work is the issue.

Relying on an intermediary can also help the collector to compare works of this and other artists, and to assess themes and landmarks in a certain artist's career, since the intermediary is familiar with the ensemble of the production of the artists with whom he works. This enables less emotional negotiations and leads to a contract to purchase the work, which often involves guarantees of re-purchase or preference at the time of the sale.

Joana Traub Csekö

Passagens - Copacabana, 2012

Fotografia e manipulação digital

74 x 110 cm



CASAS DE LEILÃO E ASPECTOS JURÍDICOS

As *Casas de Leilão* têm um papel muito distinto dos demais agentes do mercado. Pela sua natureza, tratam de oferecer ao mercado aquilo que os compradores desejam comprar pelo melhor preço. Possuem conhecimento e autoridade para avaliar e garantir autenticidade de obras.

A arte contemporânea comercializada por essas casas é aquela de revenda, do mercado secundário, das obras já consagradas pelos museus e exposições *blockbusters*. Decorre daí o interesse de galleristas em impedir a venda de obras de seus artistas em leilões ou, em casos extremos, comprá-las apenas para garantir o controle do conjunto da obra de determinado artista. As obras negociadas nas casas de leilão podem ser oferecidas pelos mais diversos vendedores, nas mais variadas situações. Os leilões assumem, portanto, um protagonismo quando se trata de obras do passado, de artistas já falecidos. As “*ventes aux enchères*”, denominação em francês dos leilões, trazem em sua semântica o significado maior dessa atividade: vendas para tornar mais caro. Entretanto, é fundamental o papel dos leilões para o retorno ao mercado de coleções que são descontinuadas (por morte ou outro motivo qualquer) e ainda para tornar públicos preços praticados no mercado.

Cabe ao leiloeiro dar a avaliação do preço inicial das obras a serem negociadas. Esses valores monetários baseiam-se em critérios culturais e simbólicos e se apoiam num amplo espectro de questões que vão desde a idade e a reputação do artista, a técnica e o tamanho da obra, até a filiação do artista, a origem da obra e seus colecionadores precedentes. Assim, a responsabilidade do leiloeiro é enorme, pois ele atesta esses fatores ao comercializar a peça.

AUCTION HOUSES AND LEGAL ASPECTS

The role that auction houses play is very different to that of the other agents in the market. By their very nature, they try to offer to the market what the buyers want to buy for the best price. They have the knowledge and authority to evaluate and assure the authenticity of works.

*The contemporary art marketed by these establishments involves the resale on the secondary market of works already consecrated by the museums and blockbuster exhibits. This explains the interest of gallerists to impede the sale of works of their artists at auctions, or - in extreme cases - to buy them only to guarantee control of the ensemble of a certain artist's work. Works negotiated at auction houses can be offered by a wide variety of vendors in a wide variety of situations. Auctions therefore take on a protagonist role when dealing with works of dead artists. These *ventes aux enchères*, as the French call them, semantically defines their main activity: “sales to make more expensive”. Nevertheless, the function of auction houses is fundamental for returning collections to the market that have been discontinued (due to death or for some other reason) as well as to publicize the prices practiced in the market.*

The auctioneer is responsible for calculating the initial price of the works under negotiation. These monetary values are based on cultural and symbolic criteria and depend on a wide spectrum of questions ranging from the age and reputation of the artist to the technique and size of the work, the artist's various affiliations, the origin of the work and his previous collectors. In this sense the responsibility of the auctioneer is enormous, for he attests to these factors when he commercializes the work.

São nos leilões que são batidos os sucessivos recordes de vendas de obras individuais e que permitem ao comprador efetivar a compra anonimamente, mas com as garantias da certificação de autoria. Os leiloeiros têm tido papel também na avaliação de coleções para a elaboração de testamentos, cuidando inclusive das estimativas de impostos de transmissão. O mesmo vale para avaliação das coleções corporativas na fusão de empresas.

No Brasil, as casas de leilão têm como clientes os colecionadores individuais, já que são raríssimas as instituições detentoras de acervos, museus públicos ou privados que têm fundos ou políticas de aquisição de obras de arte. Basicamente, as instituições movimentam suas coleções a partir de doações de colecionadores privados ou corporativos, ou ainda, quando públicos, a partir de apreensões judiciais, como foi o caso recente das obras apreendidas e doadas ao Museu Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro pela Receita Federal.²¹

É especialmente nos leilões, e logicamente no mercado secundário como um todo, que surge o direito de sequência. Esse, previsto na Lei do Direito Autoral,²² dá ao artista o direito de receber a mais valia na revenda de suas obras, sendo esse mais um aspecto que revela a importância do papel dos leilões e da divulgação de seus resultados.

Cabe mencionar, finalmente, o papel de advogados nesse mercado. Os aspectos jurídicos mais relevantes presentes no campo da arte são os de transmissão de propriedade, de tributos, de direitos autorais e do direito internacional. Pelo conjunto de desafios envolvidos nesse setor, são poucos os especialistas nessa área. A jurisprudência tem sido conquistada com raros casos que vão a julgamento e com muitas discussões relativas a direitos, principalmente de herdeiros de artistas. Os juristas buscam na legislação internacional e, em especial, na legislação de países com forte tradição de comércio da arte, as referências: Inglaterra, França e Estados Unidos.

A legislação tributária brasileira limita bastante a circulação internacional de obras de artistas brasileiros e a aquisição de obras estrangeiras por brasileiros. O sistema alfandegário é pouco organizado, retendo obras por tempo indeterminado, sobre as quais são cobradas taxas impeditivas, que complexificam a organização de exposições e operações internacionais. Apenas cerca de 15% das vendas das galerias brasileiras são feitas no exterior.

Auction houses are where the successive sales records of individual works are beaten, and where the buyer is able to make his/her purchase anonymously, but with the guarantee of the authenticity certificate. Auctioneers also play a part in evaluating collections for drawing up wills, and even calculating the transmission taxes. The same applies to assessing corporate collections when companies merge.

Auction houses in Brazil are frequented by individual collectors, since very few institutions are holders of collections, public or private museums with the funds or policies to buy works of art. Basically, institutions operate their collections using donations from private or corporate collectors, or even, when they are public, through judicial apprehension, as in the recent case of the works apprehended and donated by the Federal Revenue Service to the National Museum of Fine Arts in Rio de Janeiro.²¹

Above all, it is in auctions, and obviously also in the secondary market as a whole, that resale royalties (droit de suite) come into play. Provided in the Copyright Law,²² this gives the artist the right to receive the added value when his works are resold, an aspect that shows the paramount importance of the role of auctions and the divulging of their results.

Finally, it is appropriate to mention the role of lawyers in this market. The most relevant legal aspects present in the field of art are transmission of property, taxation, copyright and international law. Given the set of challenges involved in this sector, there are few specialists in this area. Jurisprudence has been gained with few cases that go to court and with much discussion as to rights, principally those of the heirs of artists. Jurists seek references in international legislation, especially that of countries with a strong tradition of the art business, such as England, France and the United States.

The Brazilian tax legislation substantially limits the international circulation of works of Brazilian artists and the acquisition of foreign works by Brazilians. The poorly organized customs system retains works for a certain time, charging extortionate rates, which makes it very complicated to organize international exhibitions and operations. Only about 15% of the sales of Brazilian galleries are made abroad.

21. Mostra "Apreensões e objetos do desejo: obras doadas pela Receita Federal ao MNBA", aberta em janeiro de 2015.

22. Lei Federal do Direito Autoral nº 9610/98, artigo 38.

21. Exhibit "Apreensões e objetos do desejo: obras doadas pela Receita Federal ao MNBA", open in January 2015.

22. Federal Copyright Law nº 9610/98, article 38.

Para compreender o processo de importação de obras de arte, é preciso conhecer a tributação que incide sobre qualquer tipo de importação. Além desse imposto de importação, equivalente a 4%, o importador, pessoa física ou jurídica, ainda precisa pagar o ICMS correspondente a aproximadamente 18%, dependendo do estado; 1,65% de PIS/PASEP; e 7,60% de Cofins. Dessa forma, a carga tributária na importação de uma obra de arte chega a 42,65% do valor total (Campos, 2012) e, portanto, qualquer obra de arte adquirida fora do Brasil custará 42,65% além do valor de aquisição num leilão ou numa galeria de arte, fazendo com que a obra, numa eventual revenda no Brasil, tenha um valor muito acima daquele que o mercado de fato avalia a obra.

Tais impostos tornam-se ainda mais críticos quando se cogita adquirir uma obra de um artista brasileiro no exterior, visando a sua repatriação. Esse foi o caso de um conjunto de 18 obras de Antonio Dias, trazidas de seu ateliê na Alemanha para ficarem em sua residência no Rio de Janeiro. Nesse caso emblemático, que tramitou no TRF da 2ª Região, a Fazenda Nacional cobrou²³ o imposto de importação relativo às obras.

Essa legislação se aplica, portanto, à aquisição de obras de brasileiros que foram comercializadas ou simplesmente levadas ao exterior por seus proprietários. É preciso, assim, discutir as dificuldades e flexibilizar as barreiras fiscais. Esse pode ser o caminho para ampliar e consolidar o mercado de arte brasileiro, especialmente no cenário internacional.

In order to understand the process of importing works of art, one has to know the taxation that is levied on any type of import. In addition to this import tax, equivalent to 4%, the importer, whether private or corporate, also has to pay the ICMS tax, which corresponds to approximately 18%, depending on the state; 1.65% of the PIS/PASEP tax; and 7.60% of the Cofins tax. Accordingly, the tax charge on importing a work of art amounts to 42.65% of the total value (Campos, 2012), which means that any work of art purchased outside of Brazil will cost 42.65% on top of the price paid in an auction or art gallery. This makes the work, at a potential resale in Brazil, far more valuable than what the market actually estimates.

These taxes become even more critical when one considers buying the work of a Brazilian artist abroad and bringing it back home. This was the case of a group of 18 works by Antonio Dias, which he produced in Germany, where he had his studio, and brought back to leave in his residence in Rio de Janeiro. In this emblematic case, which was decided in the 2nd Regional Federal Court, the National Finance authorities charged²³ the import tax on these works.

This legislation, then, applies to the acquisition of works of Brazilian artists commercialized or simply taken overseas by their owners. It is important to discuss the obstacles and make the tax barriers more flexible. This can be the way to expand and consolidate the Brazilian art market, especially on the international scenario.

23. 4 TRF-2 - 2001.51.01.020614-2, terceira turma.

23. 4 TRF-2 - 2001.51.01.020614-2, Third Panel.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMARANTE, Leonor. *As bienais de São Paulo, 1951 a 1987*. PW gráficos e Editores Associados Ltda, 1989.
- CAMPOS, Cesar Cunha. *Mais arte, menos impostos*. Cenário Cultural Brasileiro. Cadernos FGV Projetos nº. 19, 2012
- CROW, Kelly. The Gagosian Effect. *The Wall Street Journal*, 01/04/2011.
- ESTEROW, Milton. *A gambler with guts*. Disponível em: <<http://www.artnews.com/2011/12/15/a-gambler-with-guts/>>.
- FIALHO, Ana Letícia (Coord.). *Pesquisa Setorial O mercado de arte contemporânea no Brasil*. 3a e 4a edições, Abril 2014 e Setembro de 2015. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2015/07/19/world/as-germany-tries-to-hold-on-to-its-art-some-works-drop-from-view.html?_r=0>
- JULIÃO, Letícia. *Apontamentos sobre a história do Museu*. Disponível em: <http://www.cultura.mg.gov.br/arquivos/Museus/File/caderno-diretrizes/cadernodiretrizes_segundaparte.pdf>. Acesso em: nov. 2015.
- LUZ, Angela Ancora. *Uma breve história dos Salões de Arte: da Europa ao Brasil*. Rio de Janeiro: Caligrama, 2005.
- LUZ, Angela Ancora. *Salões Oficiais de Arte no Brasil – um tema em questão*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA UFRJ, 2006.
- MICHALSKA, Julia. *Baselitz puts German culture minister in the firing line*. Disponível em: <<http://theartnewspaper.com/news/news/158547/>>.
- MORY, Christophe. Ernst Beyeler: *A Passion for Art, Interviews*. Editora Scheidegger & Spiess, 2011.
- THORNTON, Sarah. *Seven days in Art World*. W.W. Norton, 2008.
- VOLZ, Jochen. *Through: Inhotim*. Instituto Inhotim, 2009.

CATÁLOGOS

- Catálogo da Exposição Inaugural do Museu de Arte Contemporânea de Niterói. MAC Niterói, 1996.
- Catálogo da Exposição *O Espírito de Nossa Época*, coleção Dulce e João Carlos de Figueiredo Ferraz. MAM/SP e MAM/RJ, 2001.

BIBLIOGRAPHIC REFERENCES

- AMARANTE, Leonor. *As bienais de São Paulo, 1951 a 1987*. PW gráficos e Editores Associados Ltda, 1989.
- Campos, Cesar Cunha. *Mais arte, menos impostos*. Cenário Cultural Brasileiro. Cadernos FGV Projetos nº. 19, 2012
- CROW, Kelly. The Gagosian Effect. *The Wall Street Journal*, 01/04/2011.
- ESTEROW, Milton. *A gambler with guts*. Disponível em: <<http://www.artnews.com/2011/12/15/a-gambler-with-guts/>>.
- FIALHO, Ana Letícia (Coord.). *Pesquisa Setorial O mercado de arte contemporânea no Brasil*. 3a e 4a edições, Abril 2014 e Setembro de 2015. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2015/07/19/world/as-germany-tries-to-hold-on-to-its-art-some-works-drop-from-view.html?_r=0>
- JULIÃO, Letícia. *Apontamentos sobre a história do Museu*. Disponível em: <http://www.cultura.mg.gov.br/arquivos/Museus/File/caderno-diretrizes/cadernodiretrizes_segundaparte.pdf>. Acesso em: nov. 2015.
- LUZ, Angela Ancora. *Uma breve história dos Salões de Arte: da Europa ao Brasil*. Rio de Janeiro: Caligrama, 2005.
- LUZ, Angela Ancora. *Salões Oficiais de Arte no Brasil – um tema em questão*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA UFRJ, 2006.
- MICHALSKA, Julia. *Baselitz puts German culture minister in the firing line*. Disponível em: <<http://theartnewspaper.com/news/news/158547/>>.
- MORY, Christophe. Ernst Beyeler: *A Passion for Art, Interviews*. Editora Scheidegger & Spiess, 2011.
- THORNTON, Sarah. *Seven days in Art World*. W.W. Norton, 2008.
- VOLZ, Jochen. *Through: Inhotim*. Instituto Inhotim, 2009.

CATALOGS

- Catálogo da Exposição Inaugural do Museu de Arte Contemporânea de Niterói. MAC Niterói, 1996.
- Catálogo da Exposição *O Espírito de Nossa Época*, coleção Dulce e João Carlos de Figueiredo Ferraz. MAM/SP e MAM/RJ, 2001.



Marilá Dardot

Com palavras de palavras por palavras, palavras, , 2008

Instalação - Bobina de papel, máquina de escrever e mesa

Dimensões variáveis

Foto: Ding Musa

UM NOVO

SÉCULO

PARA A ARTE

BRASILEIRA

A NEW CENTURY

FOR BRAZILIAN

ART



Frederico Coelho

Thiago Rocha Pitta

Monumento à deriva continental, 2011

Cimento sobre tecido

Díptico: 260 x 120 x 220 cm

e 188 x 191 x 180

Coleção particular

Foto: Pat Kilgore



Talvez o principal ponto de partida para falarmos do que ocorreu na arte brasileira durante a primeira década do século XXI seja a pre-sunção de que, ao contrário de outros tempos, não temos grandes amarras narrativas para darmos conta do período por um ponto de vista hegemônico. Se em 2014 a chamada “geração 80” completa seus trinta anos de efeméride, em 2034 provavelmente não teremos nenhum tipo de “geração” para ser revisitada como memória de uma época. Não há um “retorno à pintura” ou nada parecido para articularmos tal narrativa. Ao contrário, o que teremos serão justamente múltiplas frentes de abordagem para elaborar um percurso geracional homogêneo e identificável. Seguindo a expressão de Marisa Flórido, se tratará de falar sobre “um nós complexo e precário”.¹

Apesar disso – ou talvez por causa disso – os anos 2000-2010 foram de intensa produtividade para a arte contemporânea feita no Brasil. Uma série de procedimentos foram incorporados ao campo das artes visuais, apontando novos percursos, fundando novas situações, rasurando estabilidades discursivas, propondo novas paisagens, incorporando novos agentes. Em um breve balanço do período, podemos destacar uma lista de temas relevantes em qualquer debate, como a diversificação e expansão do mercado (talvez essa tenha sido a década com maior surgimento de galerias até hoje no país), a ampliação internacional dos horizontes e o interesse crescente dos grandes centros mundiais pelos nossos artistas, a consolidação de um panorama crítico e curatorial maduro frente aos desafios que se colocaram, a maior especialização acadêmica dos artistas, o surgi-

Perhaps the main assumption people make when discussing Brazilian art’s development in the first decade of the 21st century is that – unlike the past – grand narratives and their hegemonic standpoints no longer shackle today’s view of the period. Whereas by 2014 the so-called “80’s Generation” had reached its 30th anniversary, it is unlikely that in 2034 there will be any kind of “generation” to be revisited as memory from a period; no “back to painting” or anything else to articulate this sort of narrative. On the contrary, there will be precisely a multiplicity of approaches attempting to chart a homogeneous and identifiable course for this generation. According to Brazilian researcher, art critic and curator Marisa Flórido, it will be a matter of talking about a ‘we’ that is both complex and frail.¹

Despite this fact – or perhaps because of it –, the years 2000-2010 were very fruitful in terms of contemporary art production in Brazil. A series of procedures were introduced into visual arts, charting new courses, founding new situations, checking discursive stability, posing new landscapes, and incorporating new agents. A brief assessment of the period would list key themes for discussion: the art market’s diversification and growth (perhaps more new galleries opened in this period than ever before in Brazil); broader horizons internationally as the world’s major centers increasingly showed more interest in Brazilian artists; the consolidation of a mature art-critical and curatorial panorama to tackle emerging challenges; artists becoming more specialized academically; new institutions and agents connected with the dynamics of visual arts in Brazil, and more scholarship grants and awards.

1. Cesar, Marisa Flórido, 2008, p. 554.

1. Cesar, Marisa Flórido, 2008, p. 554.

mento de novas instituições e agentes ligados à dinâmica das artes visuais no país, o incremento de bolsas e prêmios.

Vale apontar, logo de início, que tal dinâmica renovadora não foi fruto de uma vontade modernista – e, portanto, iconoclasta – de futuro. Apesar de ainda persistir no período uma situação negativa em relação à consolidação textual e institucional de uma História da Arte brasileira, os esforços de críticos e curadores dos anos 1970-1990 foram decisivos para que os artistas que surgiram nos anos 2000 pudessem dialogar intensamente com o nosso arquivo e, ao mesmo tempo, propor novos paradigmas internos para pensarmos nossa produção contemporânea à luz da história crítica recente.

Se abordarmos o período em uma lente grande angular, é preciso observar uma conjuntura histórica específica. Para quem entrou no campo das artes visuais a partir de 2000, o país já tinha uma moeda e uma democracia eleitoral estáveis, além de uma maior participação na geopolítica mundial. Internacionalmente, foi também um período que se iniciou com a queda das Torres Gêmeas do World Trade Center (WTC) em Manhattan em 2001, viveu a intensa afluência dos mercados financeiros e culminou com a crise financeira em 2008. A ascensão da China (causando impacto direto no mercado internacional das artes), a criação dos BRICs (Brasil, Rússia, Índia, China e África do Sul) e até mesmo o maciço investimento em arquitetura, museus e galerias dos países produtores de petróleo, como Dubai e Catar, devem ser vistos como algumas das grandes molduras ao redor dos debates locais sobre artes visuais.

No campo teórico, os paradigmas do pós-moderno (já em declínio), do multiculturalismo e do pós-colonialismo foram decisivos para a incorporação das chamadas “periferias” na grande narrativa ocidental da História da Arte. Ao mesmo tempo, a matriz europeia de pensadores como Didi-Huberman, Jean Luc-Nancy, Giorgio Agamben, Nicolas Bourriaud ou Jacques Rancière (para citar apenas alguns mais populares) alimentam e contrabalançam o descentramento das narrativas curatoriais. Por motivos que vão do esgotamento de sua produção contemporânea à necessidade de ampliação da ação de instituições, galerias e feiras em direção a novos países e públicos, a América Latina (e o Brasil em particular) passa a fazer parte frequentemente de um olhar contemporâneo mundial, mesmo que ainda clivado por exotismos ou recortes desequilibrados. Curadores dos grandes centros passam a intervir diretamente nas produções de outros países que não os EUA e a Europa, reorganizando os debates e o fluxo de ideias sobre a arte e seus impactos no âmbito da cultura. Gênero, espaço, corpo, etnia, alteridade ou violência foram alguns dos grandes temas transnacionais que passaram a nortear curadorias e exposições, dispensando termos outrora obrigatórios como *Brazilian* ou *Latin American* em seus títulos.

From the outset, let us note that this renovating dynamic did not arise from a modernist – hence iconoclastic – fondness for the future. Despite the dire and persisting status of Brazilian Art History in terms of textual and institutional consolidation, the efforts of critics and curators from the 1970's through the 1990's were decisive in enabling artists who emerged in the 2000's to dialogue intensively with our heritage. At the same time, they posed new local paradigms to examine our contemporary art production in the light of the recent history of art criticism.

Starting from a wide-angle lens shot, we have to look at the specific historical context. The backdrop for young people coming into the visual arts after 2000 was a Brazil that boasted stable currency with electoral democracy and a heightened geopolitical role. Internationally, the period started with the twin towers of Manhattan's World Trade Center collapsing in 2001. Boom-time financial market affluence culminated in the 2008 crisis. Local discussions in the visual arts took place in the context of the rise of China (directly impacting the international arts market) and the BRICs (Brazil, Russia, India, China and South Africa), while even oil-producing countries such as Dubai and Qatar were investing heavily in architecture, museums and galleries.

On the theoretical side, postmodern paradigms of multiculturalism and post colonialism (now in decline) were decisive for so-called “peripheries” being incorporated into the Western grand narrative of Art History. At the same time, European thinkers such as Didi-Huberman, Jean Luc-Nancy, Giorgio Agamben, Nicolas Bourriaud or Jacques Rancière (to name but a few of the most popular) nurtured and counterweighted the decentering operated by curatorial narratives. For a number of reasons, ranging from the exhaustion of their contemporary art production to the need to broaden the reach of institutions, galleries and art fairs toward new countries and fresh audiences, Latin American countries (and Brazil in particular) often adopted a contemporary globalized outlook, although still sundered by certain unsteady exoticisms or segments. Curators from the world's leading centers started to intervene directly in the art that was being produced outside of the United States and Europe, reorganizing discussions and the flux of ideas about art and its impact on culture. Gender, space, body, ethnicity, otherness and violence were some of the major transnational themes introduced by curatorial designs and exhibitions. Terms previously favored for their titles, such as ‘Brazilian’ or ‘Latin American’, were no longer fashionable.

These changes also affected discourses around art production and its historical references such as “national” or “Latin- American”. Ultimately, although works were now circulating worldwide, artists and their political-cultural perspectives in relation to their cities,

Caetano de Almeida

Flor de cunho - concêntrica, 2009

Poluição sobre tela

160 x 140 cm

Foto: Edouard Fraipont

Cortesia Galeria Luísa Strina



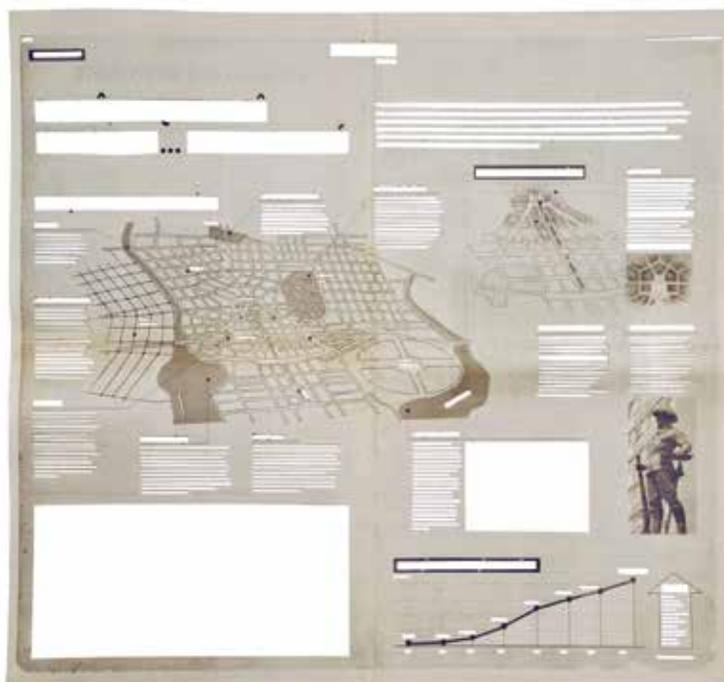
Helô Sanvoy

Sem Título, 2012-2016.

Recorte em jornal.

1 módulo de 58 x 64 cm e 2 módulos

58 x 32 cm (cada)



Por conta de tais mudanças, os discursos sobre a produção e suas referências históricas como “nacional” ou “latino-americano” também sofreram alterações. Afinal, mesmo que a circulação da obra de arte seja mundial, a marca local do artista e sua perspectiva político-cultural a respeito de sua cidade, região ou país não se apaga.² As cidades contemporâneas são, cada vez mais, espaço de exercício entre o esvaziamento e o tensionamento das situações locais frente às demandas globais da arte e dos novos sujeitos culturais que surgiram no período. O dado local se transforma em componente crítico, em ferramenta de alargamento do universal, e não em gueto redutor de “purezas” ou folclores.

O que vemos com frequência na primeira década do século XXI é um contra discurso aos mecanismos de captura da arte feita nas “ex-periferias” por parte dos centros hegemônicos. No Brasil e em muitos outros países, esses contra discursos redundam no aprofundamento de uma prática do engajamento – seja ele político, seja ele formal –, porém com novas roupagens em relação às décadas anteriores. Sem inimigos comuns (a ditadura) e precisando pensar o Brasil “de fora” e “para fora”, o engajamento político não se colocou mais em termos de uma necessidade de definição pública do artista e de sua obra, como nos anos 1960/1970. Em um momento do novo milênio, as questões nacionais tornaram-se mais um ingrediente entre muitos outros de uma pauta elaborada, em boa parte, no diálogo do país com o mundo e vice-versa.

Um exemplo contundente desse momento foi a 27ª Bienal de São Paulo (2006), cuja curadoria de Lisette Lagnado propôs o tema *Como viver junto* em sua perspectiva múltipla e mundial de impasse, questão, afirmação e apelo. Eram tempos cujo arco tenso do atentado contra as torres do WTC em setembro de 2001 já impregnava as relações internacionais e, mais uma vez, trazia o “outro” e seus estigmas no cerne de debates acerca da perseguição de imigrantes ilegais, de prisões como Guantánamo, das guerras no continente africano ou dos conflitos permanentes nos países árabes. É decisivo entender o período pelo paradigma de uma Bienal feita no Brasil e que, em 2006, abraçou o mundo não pela sua estética globalizada, mas sim pelas similaridades na destruição sistemática do outro, seja ela física, seja ela simbólica.

regions or countries retained a local aspect too.² Contemporary cities have increasingly become spaces in which local situations oscillate between exhaustion and tension in relation to the global demands of art and new cultural subjects that have emerged in the period. The local datum becomes a critical component for broadening universality, rather than a ghetto narrowing culture to its “purity” or folklore.

In the first decade of the 21st century, we often saw discourses aimed against the hegemonic centers’ mechanisms for capturing art made in the “former peripheries”. In Brazil and many other countries, these ‘contra’ discourses were reflected in a more far-reaching practice of engagement – whether political or art-formal – but one wearing ‘new clothes’ compared to previous decades. In the absence of shared enemies (dictatorship) and given a need to analyze Brazil “from outside” or from the inside “outwards”, political engagement was no longer posed in terms of the 1960’s and 1970’s need for artists and their works to publicly take a stand. In the new millennium, national questions became yet another item on an agenda largely based on Brazil’s dialogue with the world and vice versa.

A striking example of this period was the 27th São Paulo Biennial (2006) with Lisette Lagnado’s curatorial design on the theme of How to live together in its multiple and global perspective of impasse, challenge, assertion and appeal. At that time, 9/11 was like a taut bow pervading international relations and once again placing the “other” and its stigmas at the center of debates on the persecution of illegal immigrants, Guantanamo, wars in Africa or ongoing conflicts in Arab countries. Crucial to our understanding of the period is the paradigm of a “made in Brazil” biennial in 2006 that embraced the world not for its globalized aesthetics, but rather for its similarities in the systematic destruction of the other, whether physically or symbolically.

In this respect, as far as contemporary art is concerned, there are obviously several different ways of looking at this 10-year period of production in Brazil. So let us situate the obvious drawbacks. Dividing artists by generations is to be avoided, even if most of those who will be mentioned here are aged 35-45. The use of “generation” as an analytical category in this case may induce bias,

2. Labra, Daniela. 2014, p.111.

2. Labra, Daniela. 2014, p.111.

Nesse sentido, fica claro que há várias possibilidades de abordarmos dez anos de produção no Brasil (2000-2010) quando o assunto é a arte contemporânea. Vale situarmos, portanto, os percalços evidentes de tal tarefa. O corte geracional deve ser evitado mesmo que a maioria dos artistas que será aqui citada esteja na faixa dos 35-45 anos. Apesar disso, a “geração” é uma categoria analítica que, neste caso, pode viciar o olhar e homogeneizar em excesso um quadro pleno de diferenças. Por não existir um programa geracional em comum, não é prudente se apoiar nessa perspectiva. Como aponta certo crítico e curador Fernando Cocchiarale, o que os une é “uma espécie de empatia intersubjetiva”.³ São aproximações por afinidades pessoais, por interesses em comum, por situações sociais ou ideológicas similares.

Outro ponto fundamental é entender que um recorte é, por redundância, um corte seco e premeditado no fluxo da história. Trata-se aqui de abordar alguns processos em andamento, carreiras em plena construção, nomes que, apesar de reconhecimento e circulação internacional, ainda não podiam, na época e talvez até hoje, serem apontados como algo parecido com um *mainstream* da nossa arte contemporânea. Essa transitoriedade é justamente o ponto de força, já que não se trata de trajetórias estáticas e fechadas. São caminhos apontados, direções sugeridas, possibilidades em vigor que, hoje, atingem maturidade. É importante dizer isso justamente para valorizarmos o compromisso e a potência dos trabalhos aqui abordados.

Ao longo do período, portanto, surgem alguns eixos de leitura importantes que devem ser aprofundados. Eles compõem faces espelhadas de um mesmo processo de expansão das artes visuais no país – processo que, atualmente, chega em um dos momentos mais vigorosos de sua história no que diz respeito a valores e à capilaridade mundial. Se não há como separarmos de forma metódica grupos ou tendências, podemos ao menos traçar certos tópicos que compõem um mosaico de temas e práticas a perpassar os trabalhos de alguns dos principais artistas surgidos no período.

Um primeiro eixo de leitura que vale ser citado é a entrada definitiva da tecnologia acessível e das redes sociais no cotidiano produtivo do campo das artes. Não se trata de criar uma relação de causa ou efeito nem de explorar a relação de suporte entre arte e tecnologia. Trata-se, isso sim, de incorporar o impacto produtivo no que diz respeito ao barateamento de suportes, à explosão da prática da imagem manipulada e do fácil acesso à fotografia digital como prática cotidiana. Além disso, existem subtemas que devem ser levados em conta para entendermos a ampliação das práticas e a mudança nas representações sobre o país e sua arte, como a leitura de blogs, a circulação de textos em tempo real, e o acesso imediato a acervos digitalizados para pesquisa.

excessively flattening out the many differences. Given the lack of a shared generational program, such a perspective would hardly be judicious. As the critic and curator Fernando Cocchiarale rightly notes, these artists share “a kind of inter-subjective empathy”;³ as they have personal affinities, common interests, similar social or ideological situations.

Another crucial point is that a timeline-based division must obviously be a premeditated slice through constantly flowing course of history. It is a question of addressing certain ongoing processes, careers in full swing. Some artists had earned international recognition and circulation but could not be seen at that time – or perhaps even now – as in any way ‘mainstream’ in the context of Brazilian contemporary art. Transience was precisely a strength, since theirs have not been static or closed trajectories. Courses charted, directions suggested, opportunities in place that have now reached maturity. This has to be said precisely to appreciate the commitment and power of the works covered here.

In the course of the period, therefore, certain of the key axes of interpretation that emerged will require in-depth examination as mirror images of a single process of growth of visual arts in Brazil – a process that has now reached one of its most vigorous points ever in terms of prices and capillarity worldwide. While groups or tendencies cannot be methodically distinguished, we may at least track certain topics that comprise a mosaic of themes and practices pervading the works of some of the leading artists that emerged in the period.

The first axis of interpretation to be mentioned is that accessible technology and social networks became definitive features of everyday life and work in the arts. The point here is not cause-and-effect or supporting relations between art and technology but incorporating the impact of less costly media and the explosive growth of image manipulation and ease of access to digital photography in everyday life. In addition, there are sub-themes that must be taken into account if we are to understand the spread of these practices and the changing representation of Brazil and its art, such as bloggers circulating written content in real time, or digitized collections instantly accessed for research purposes.

A second axis is certainly the growing power of the market and its concrete effects on the everyday experience of Brazilian arts in the course of the decade. Developments to be charted include local and international art fairs; the growing scale and valuation of galleries; works fetching millions at major auctions taken as badges of success (such as pieces by Beatriz Milhazes, Adriana Varejão and Lygia Clark); large-scale private institutions such as Inhotim; higher prices for works by young artists, and the urgent and ongoing ambition of selling work to major collections.

3. Cesar, Marisa Flórido, 2006, p.554.

3. Cesar, Marisa Flórido, 2006, p.554.

Laura Belém

Jardim de Esculturas III, 2013
Minério de ferro e canudos de plástico, 5,2 x 4,1 m
Prêmio CNI Sesi Marcantonio Vilaça para as
Artes Plásticas; Palácio das Artes,
Belo Horizonte, Minas Gerais.
Foto: Nelson Kon



Rosângela Renno

Menos-valia (leilão), 2010

Lote 28 (caixa Brownie Twin - Lutchadores) e Lote 2
(caixa Brownie - Distrito 9), do projeto Menos-valia (leilão)

Exposição de 74 objetos adquiridos em feiras de artigos de 2a mão e performance coletiva, de venda em leilão, durante a 29a Bienal de São Paulo, em 2010. Realizado em 9 de dezembro de 2010, o leilão contou com a participação do leiloeiro oficial Aloísio Cravo

Foto: Edouard Fraipont



Um segundo eixo é, sem dúvida, a força crescente que o mercado e seus desdobramentos concretos no cotidiano das artes brasileiras assumiram ao longo da década. As feiras nacionais e internacionais, o crescimento em escala e valor das galerias, as obras milionárias que circularam em grandes leilões como referência de sucesso (como as de Beatriz Milhazes, Adriana Varejão e Lygia Clark), as instituições privadas de grande porte como Inhotim, o aumento de preços para trabalhos de jovens artistas e a venda para grandes coleções como meta urgente e permanente são alguns dos desdobramentos possíveis de mapear.

Um terceiro eixo sugestivo para buscarmos uma especificidade do período é o aumento da presença de um viés acadêmico no campo das artes visuais no país. Analisando currículos dos artistas surgidos entre 2000 e 2010, fica nítida uma maior participação da universidade como espaço de formação e reflexão para artistas, críticos e curadores. Se em outras décadas a formação do artista e do meio das artes se deu pela “deformação” de carreiras profissionais paralelas, por contingências geracionais, por talentos precoces ou por um forte pendente autodidata (por meio, por exemplo, de cursos livres sem registro acadêmico), hoje vemos o mestrado ou o doutorado como titularidades que fazem parte da maioria das trajetórias de artistas mais jovens. Alguns se tornam professores universitários, escrevem teses e publicam artigos críticos. Ao lado disso, a produção intelectual ao redor da arte brasileira cresceu e ganhou um incremento bibliográfico intenso que, certamente, impactou a produção e a crítica. Novas editoras surgiram para trabalhar com livros dedicados às artes visuais. Ao mesmo tempo, editoras mais tradicionais permanecem

A third suggestive axis for ascribing specificity to the period is the increased influence of academic bias in the visual arts in Brazil. A background analysis of the artists emerging in the 2000-2010 shows universities clearly assuming a more central role as spaces offering education and reflection for artists, critics and curators. In previous decades, education for artists and their world was largely a matter of parallel careers being “distorted” or “diverted” by generational contingencies, or precocious talents, or a penchant for self-instruction (such as auditing courses but not for an academic degree). Whereas today’s trajectories for most younger artists include masters or doctorates, and some have become professors, written theses and published art criticism in article format. Along with this process, intellectual production around Brazilian art has flourished and gained such extensive bibliography that it has certainly impacted the practice and critique of art too. Newly emerged publishers are working on visual art books. At the same time, more traditional publishers have continued to invest in monographic publications and catalogs. In addition, public and private tenders have stimulated research and publications focused on contemporary art-critical thought and production. Although not yet an editorial paradise, this scenario differs radically from, say, the 1990’s.

A fourth axis to think this period must be the globalization of Brazil’s art production – whether through contemporary art or through memory of the country’s modern art. Although this topic is now widely discussed among specialists and researchers, I would some points that will inevitably articulate with art production, as mentioned previously. In the 2000-2010 period, artists such as Beatriz Milhazes, Ernesto Neto, Adriana Varejão, Rivane Neuenschwander

Marepe

Filtros, 1999

Filtros de cerâmica, madeira,
bancos, copo de vidro e água

Dimensões variáveis

Foto: Holger Niehaus

investindo em publicações monográficas e catálogos. Além disso, editais públicos e privados estimularam a pesquisa e publicação de livros voltados para o pensamento crítico e a produção contemporânea. Se não estamos ainda no paraíso editorial, o cenário é radicalmente diferente da década de 1990, por exemplo.

Já um quarto eixo para pensarmos esse período é, inevitavelmente, a mundialização da nossa produção – seja ela por meio da arte contemporânea, seja ela por meio da memória de nossa arte moderna. O tópico já está, atualmente, bastante disseminado e debatido entre especialistas e pesquisadores, mas vale a pena inserirmos alguns dados que se articulam inevitavelmente com a produção do período, como dito anteriormente. Nos anos 2000, uma série de artistas como Beatriz Milhazes, Ernesto Neto, Adriana Varejão, Rivane Neuenschwander ou Vik Muniz aprofundaram nossa mundialização por meio de um real e constante interesse em suas obras e trajetórias por parte de renomadas instituições e curadores internacionais. A circulação crescente desses artistas em exposições – coletivas e individuais – é reforçada por retrospectivas ou exposições consagradoras de alguns dos nossos grandes nomes do século XX, como Cildo Meireles, Ana Maria Maiolino, Tunga, Lygia Pape, Lygia Clark, Hélio Oiticica ou Mira Schendel. Além disso, muitos artistas contemporâneos participam cada vez mais (e mais cedo) de programas de intercâmbio, bolsas, residências e experiências profissionais em países ao redor do mundo. Isso faz com que seus trabalhos e reflexões incorporem naturalmente novos vocabulários e forneçam necessariamente ao fazer artístico brasileiro um caráter cosmopolita. Em debate recente de curadores, publicado no livro *ABC – Arte Brasileira Contemporânea*, organizado por Adriano Pedrosa e Luísa Duarte, Ivo Mesquita aponta uma forma positiva de ver esse processo de mundialização ao afirmar que a história da arte brasileira sempre foi voltada para tal perspectiva e que, hoje, “estamos onde sempre buscamos e investimos para estar: cosmopolitas e internacionalizados”.⁴ Cabe ao campo das artes criar o contraponto crítico de tal processo apontando limites e usos distorcidos dessa nova situação internacional da arte brasileira.

*and Vik Muniz powered Brazil's globalization on the real and ongoing growth of interest in their works and trajectories shown by renowned international institutions and curators. Exhibitions – both collective and individual – boosted circulation for these artists, enhanced by retrospective or commemorative exhibitions for some of the great 20th-century Brazilian artists, such as Cildo Meireles, Ana Maria Maiolino, Tunga, Lygia Pape, Lygia Clark, Hélio Oiticica or Mira Schendel. In addition, many contemporary artists are increasingly taking part in exchange programs, scholarships, residences and professional experiences worldwide, and doing so earlier; so they are producing art and reflection that is naturally incorporating new vocabularies and necessarily lending Brazilian art a cosmopolitan character. In a recent discussion among curators organized by Adriano Pedrosa and Luísa Duarte, published in *ABC – Arte Brasileira Contemporânea*, the curator and critic Ivo Mesquita took a positive approach to this globalization process, noting that Brazilian art history has always focused on a perspective of this kind and that “we are now where we have always wanted to be, and we have invested to be there: cosmopolitan and internationalized”.⁴ The arts must create a critical counterpoint to this process by pointing to the limits and distorted uses made of this new international situation for Brazilian art.*

Let me add a minor aside that will not be further pursued since it is outside the scope of this article: the ever-accelerating globalization of our artistic production has not been matched by similar dynamics for written works by Brazilian art critics. While works and artists are circulating more on the international level, they are unfortunately not being backed by Brazilian art criticism energizing its full voltage and contemporary qualities. So we are still often beset by curatorial equivocations or strait-jacketed interpretations of our contemporary art production, usually based on identity-based stereotypes or forcefully slotting works into grand narratives that wrap them into vague packages such as ‘third-world violence’ or the obligatory ‘ecstatic body’ as core components of Brazil’s international visuality.

4. Pedrosa, Adriano; Duarte, Luísa, 2014, p. 385.

4. Pedrosa, Adriano; Duarte, Luísa, 2014, p. 385.







Éder Oliveira

Sem título, 2014

Site specific (pintura mural)

4,85 x 25 m

31ª Bienal de São Paulo

Foto: Filipe Berndt

Vik Muniz

Summer, 2014

© Muniz, Vik/Autvís, Brasil, 2016



Vale ressaltar, ainda, um pequeno parêntese que não será aprofundado por fugir do escopo deste artigo: o incremento veloz da mundialização de nossa produção artística não apresenta a mesma dinâmica no que diz respeito ao texto crítico brasileiro. Se obras e artistas circulam cada vez mais em nível internacional, não são lastreados, infelizmente, pelo texto crítico brasileiro em toda sua voltagem e qualidades contemporâneas. Assim, muitas vezes, continuamos assistindo a equívocos curatoriais e leituras engessadas de nossa produção contemporânea, quase sempre vista sob a luz de estereótipos identitários ou encaixes forçados nos grandes eixos narrativos que amarram nossa arte em feixes vagos, como a violência do terceiro mundo ou a obrigação de um “corpo extático” como cerne de nossa visualidade internacional.

É nesse amplo e complexo cenário que os artistas aqui citados nos servem como exemplos de trajetórias e de trabalhos que representam, de alguma forma, a diversidade de caminhos que a arte contemporânea seguiu no Brasil durante a primeira década do século XXI. Alguns investem em suportes tradicionais, porém plenos de frescor, como a pintura. Outros investem no cruzamento constante de linguagens ampliando o leque de ação para além do ateliê e das galerias, invadindo ruas, desestruturando formas, questionando institucionalidades. Muitos adotam o espaço – urbano, institucional, arquitetônico – como problema central da contemporaneidade. Outros deslocam nossas representações nacionalistas e estereotipadas de “natureza” ou “corpo” e provocam curtos-circuitos na leitura de seus temas e escolhas. Mais uma vez, em muitos dos trabalhos sugeridos aqui como pequenos tijolos dessa grande construção descentrada, o componente político, se não é sempre evidente, fica latente em suas muitas formas de uso. A crítica social e institucional ou o olhar ácido para as convenções da arte e do mercado, se não servem como traço único geracional, estimulam muitos dos artistas que se apresentam nesse período. Outro ponto geral que precisa ser ressaltado é o papel fundamental que a memória e o arquivo ocuparam durante o período não só nos trabalhos dos artistas que serão aqui citados, mas em grande parte da arte contemporânea do país (e do mundo). A memória não como arquivo morto do passado, mas como ferramenta narrativa que pode ser desarrumada e reorganizada estrategicamente em seus múltiplos sentidos (palavra, imagem, som, tempo).

In this broad and complex scenario, the previously mentioned artists exemplify trajectories and works that somehow show the diversity of courses taken by Brazil’s contemporary art in the 2000-2010’s. Some invest in traditional supports such as painting but add a whole new freshness. Others invest in constantly combining languages to broaden their range of action beyond studios and galleries by invading streets, deconstructing forms and criticizing institutionalities. Many have taken the theme of ‘space’ – urban, institutional or architectural – as the key issue for contemporaneity. Others relocate our nationalistic or stereotypical representations of “nature” or “body” and insert short-circuits into interpretations of their themes and choices. Once again, in many of the works suggested here as small bricks in this great de-centered edifice, the political component – although not always obvious – is latent in its many forms of use. Social and institutional critiques or a corrosive angle on the conventions of art and the market, while not a unique generational trait, have driven many of the artists who emerged in this period. Another general point to be emphasized is the fundamental role that memory and archiving have taken, not only in works by artists mentioned here, but in much more contemporary art in Brazil (and worldwide). Not memory as archive of the past but as narrative tool that may be strategically reshuffled and reorganized in multiple senses (word, image, sound, time).

Berna Reale

Número repetido, 2012

Pigmento mineral sobre papel
fotográfico premium luster
50 x 70 cm



||

Em 1º de dezembro de 2000, foi enviado o primeiro informe eletrônico (E-nformes) do Canal Contemporâneo. Iniciativa de Patrícia Canetti, o site tornou-se a primeira publicação eletrônica periódica e a primeira comunidade virtual das artes visuais brasileiras. Por ter sido lançado no primeiro momento do novo século, torna-se um marco que atravessou toda a década de 2000-2010 como um termômetro e uma nova forma de se informar sobre os debates da arte contemporânea – ou de, muitas vezes, intervir neles. O modelo pode ser cotejado, grosso modo, com o site norte-americano *E-flux*, estabelecido em janeiro de 1999, como uma das primeiras comunidades virtuais internacionais da arte contemporânea.

Apontamos aqui o Canal Contemporâneo como um índice desse período. Ao contrário de artistas, críticos e curadores que iniciaram suas carreiras no início dos anos 1990, aqueles que fizeram isso em 2000 já tinham um dado fundamental de diferença: a internet. Mais do que isso, tinham o acesso regular e barato à rede mundial de informações, já que a popularização da rede no país só ocorreu a partir de 1995. É correr o risco de redundância dizer hoje em dia que o impacto da rede e de seus corolários, como a velocidade da cultura digital, a circulação em tempo real de imagens e textos, o surgimento de novos equipamentos e o seu barateamento a partir da tecnologia acessível (câmeras, computadores, softwares de edição, etc) propiciaram uma verdadeira virada epistemológica na relação do criador com a arte e com suas condições até então estáveis de produção – pintura, escultura, objetos, fotografia, instalação, livros, vídeo e performance.

Se o vídeo, o cinema, o som, a máquina, a foto e outras formas não canônicas de produção já estavam incorporadas aos vocabulários das artes visuais desde os anos 1960 (ou até mesmo 1950, se pensarmos em alguns trabalhos de Abraham Palatnik, Geraldo de Barros e Willys de Castro, para ficarmos nos casos locais), a partir do ano 2000, eles se tornaram quase tão (ou mais) presentes quanto a pintura ou a escultura. Não que essas formas tradicionais tenham perdido seu espaço, ao contrário. As pinturas contundentes e com forte marca autoral de Marina Rheingantz e Tatiana Blass ou os experimentos de Thiago Rocha Pitta em *Projeto para uma pintura com temporal* (2010) provam isso. O que se perdeu, porém, foi o cerco do ateliê puro frente à contaminação da vida digital, dos novos multimeios, da imagem pixelizada ou da edição de imagens como registro distorcido do real.

Tais contaminações provocaram fluxos e refluxos que hipertrofiaram exposições e causaram curtos-circuitos curatoriais (Arte digital é arte visual? Novas mídias é um nicho específico, separado das artes visu-

||

Canal Contemporâneo posted the first of its electronic reports (E-nformes) on December 1, 2000. Created by Patricia Canetti, this website hosted the first electronic periodical and the first virtual community for Brazil's visual arts. Given its launching at the turn of the new century, it set a milestone on the first decade of the 2000's as a barometer and a new way of learning about contemporary art discussions – and often intervening in them, even. Canal Contemporâneo was broadly comparable to the U.S. website E-flux, which came online in January 1999 as one of the first international virtual communities for contemporary art.

Let us note Canal Contemporâneo here as a marker for this period. Unlike the artists, critics and curators who started their careers in the early 1990's, those who started their activities in the art realm in the 2000's were internet natives with regular low-cost access to the web, which became widespread and popular in Brazil from 1995 on. Risking redundancy, today one might say that the impact of the web and its corollaries such as high-speed instant-access digital culture, real-time circulation of images and texts with new lower-cost devices based on affordable technology (cameras, computers, editing software, etc.) have led to an epistemological turning point for artists' relationship with art and the stable conditions in which they made paintings, sculpture, objects, photographs, installations, books, videos or performance art.

*Although video, film, sound, cameras, photography and other non-canonical means of production had already been incorporated into visual art vocabulary back in the 1960's (or even in the 1950's, if we take some works by Abraham Palatnik, Geraldo de Barros and Willys de Castro, to mention local examples alone), it was not until the 2000's that they became as omnipresent as painting or sculpture, or even more so. Not that these traditional forms have lost ground, far from it, the striking and strongly authorial paintings of Marina Rheingantz and Tatiana Blass, or Thiago Rocha Pitta's experimental *Projeto para uma pintura com temporal* [Design for a painting with storm](2010) clearly show. What has been losing out, however, is the purely studio work fenced in and besieged by contamination of digital systems, new multimedia, and pixelated or edited images as distorted reflections of the real world.*

These contaminations have led to ebbs and flows as exhibitions have become hypertrophied and curatorial designs short-circuited (Is digital art actually visual art? Do new media occupy a specific niche apart from the visual arts? Is the internet a legitimate terrain for aesthetic creation? Is digital work language or support?). At the

ais? A internet é um território legítimo de criação estética? O digital é linguagem ou suporte?). Ao mesmo tempo, elas tornaram-se irreversíveis na potencialização de novos saberes e de novos discursos a respeito do que se pensa hoje como arte contemporânea.

Vale dizer, porém, que a tecnologia não se tornou um meio obrigatório e muito menos se impôs como forma redentora das novas gerações. Novamente, ela foi incorporada na sua facilitação produtiva: fotografar, editar, reproduzir, imprimir, recortar e colar, filmar, fazer circular em rede. Tudo isso é parte definitiva de um novo vocabulário – ou de um vocabulário atualizado – de artistas contemporâneos em qualquer parte do mundo. Aqui, não seria diferente. Artistas como Sara Ramo, Laura Belém, Thiago Rocha Pitta, Cinthia Marcelle e Tatiana Blass são alguns que utilizam o vídeo sem terem que se classificar como videoartistas. Articulando uma gama de práticas, entre elas a pintura, o desenho, a escultura, a instalação ou a performance, o vídeo surge para eles mais como registro do ato/ideia do que propriamente linguagem a ser explorada em sua especificidade técnica. Em trabalhos como *Homenagem a JMW Turner* (2002), de Thiago Rocha Pitta, *Oceano possível* (2002), de Sara Ramo, *Cruzada* (2010), de Cinthia Marcelle (2010), ou *Metade da fala no chão - Piano surdo* (2010), de Tatiana Blass, vemos o vídeo como suporte para operações bem mais sutis em relação à história da arte, pintura, música e performance.

Já outros artistas, na ressaca da vida conectada e da fetichização do digital, propõem perspectivas de desaceleração na relação da arte com as práticas cotidianas. Encontram no mundo empírico das sensações e dos afetos a potência necessária para suas criações. Paulo Nazareth, por exemplo, foi um dos que surgiram na primeira década dos anos 2000 propondo um sentido completamente original ao termo já saturado (mas não naquele momento) da globalização. Ao cruzar o Brasil e as Américas a pé, apenas com seu laptop como *gadget* de produção digital, Nazareth se conecta ao mundo não pelo seu corpo virtual, mas sim pelo seu corpo físico. Transforma em presença o que a tecnologia diluiu em telas. Sua cruzada presencial e devoradora de hábitos, objetos, plantas, pedras, paisagens e poeira é contrabalanceada por textoslogans, falas populares, fotos precárias e vídeos solitários. Nos termos contemporâneos, o seu trabalho, dentro do panorama tecnológico, utiliza-se de uma estética *low-tec*, isto é, formas que podem ser praticadas com o mínimo de investimento em produção e execução.

Outro artista cujo trabalho segue nessa linha tensa entre a tecnologia, o global e a força do corpo como motor da arte é Rodrigo Braga. Seus suportes são contemporâneos – a fotografia digital e o vídeo –, porém suas obras são diretamente vinculadas a uma negação de uma sociedade tecnicizada ao redor da máquina ou do urbano cosmopolita. Na sua reflexão radical da relação entre o homem e a natureza, Braga utiliza de forma sutil, em seus vídeos e fotografia, a edição como componente determinante na criação de situações limites entre a ima-

same time, they have become irreversible in terms of potentiating new knowledge and discourses about what is now seen as contemporary art.

*However, this is not to say that technology is now a mandatory medium, much less that it has been established as redemptive form for new generations. Let us repeat that technology has been incorporated for its ability to facilitate production by photographing, editing, copying or playing, printing, cutting and pasting, filming, and circulating across networks. All this is definitively part of a new vocabulary – or a refreshed vocabulary – for contemporary artists anywhere in the world, and Brazil is no exception. Among the artists using video without being classified as video-artists are Sara Ramo, Laura Belém, Thiago Rocha Pitta, Cinthia Marcelle and Tatiana Blass, who have articulated a whole spectrum of practices, including painting, drawing, sculpture, installation or performance art. Their video work is more a means of recording an act or idea than an actual language to be explored in its technical specificity. In works such as *Homenagem a JMW Turner* [Homage to JMW Turner] (2002) by Thiago Rocha Pitta, *Oceano possível* [Possible ocean] (2002) by Sara Branch, *Cruzada* [Crusade] (2010) by Cinthia Marcelle (2010), or *Metade da fala no chão – Piano surdo* [Half the speech on the floor – deaf piano] (2010) by Tatiana Blass, video is the support for much more subtle operations in relation to the history of painting, music and performance art.*

In the undertow of connectivity and fetishized digital media, other artists have posed perspectives of decelerating art's relationship to everyday practices. In the empirical world of sensations and affects, they find the potential and force required for their creative work. Paulo Nazareth was one who emerged in the first decades of the 2000's posing a wholly unique sense of the term 'globalization' that is now saturated (but was not at that time). Journeying on foot across Brazil and the Americas with just a laptop computer as his digital production gadget, Nazareth connects to the world through his physical body rather than virtually. That which technology has diluted on screens, he turns into presence. His on-site crusade that devours customs, objects, plants, rocks, landscapes and dust is counterbalanced by written slogans, folk wisdom, poor-quality photos and solitary videos. In contemporary terms, his work within the technological scene adopts low-tech aesthetics, meaning formats that require very little investment.

Rodrigo Braga's work too is on this fault line between technology, the global aspect, and the body strength that energizes his art. His supports are contemporary – digital photography and video – but his works relate directly to a rejection of a society that has been tecnicized around machinery and cosmopolitan cities. In his radical reflection on Man's relationship with Nature, Braga's videos and photography make subtle use of editing as a key component creating extreme situations between the image of his body and the

Thiago Rocha Pitta

Abismo sobre abismo, 2000

Fotografias (díptico)





gem de seu corpo e a extensão orgânica de seus temas – animais, árvores e terrenos vazios –, proporcionando experiências universais de morte, êxtase e transcendência de situações fixas da existência como “dados naturais” para nós. Segundo o próprio artista, sua formação de pintor faz com que tais fotos e vídeos sejam pensados por meio de elementos como composição, cromatismo e textura. Assim como o trabalho de Paulo Nazareth, são obras impregnadas do dado local (o mato, a zona rural, a enxada, a terra, a cabra, as plantas, o boi, a carcaça), porém plenas de temas que se encontram na pauta da arte internacional.

É notório, portanto, o aspecto de divisor de águas da internet para esta produção. Ela colaborou decisivamente para o deslocamento radical da ideia de *centro* – e de sua consequência geopolítica, a *periferia*. Em uma entrevista concedida em 2007 a Pedro Cesarino e Sérgio Cohn para a publicação *Azougue*, o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro declara, de forma certa, a questão contemporânea de então. Não se tratava mais de pensar o Brasil, mas sim pensar *no* Brasil. Entender que qualquer opção de trabalho ou narrativa crítica sobre o mundo da arte feita no país torna-se automaticamente uma perspectiva local, sem abrir mão de seu aspecto cosmopolita. Assim, a ideia modernista de “brasildade” (ou de afirmar a especificidade de uma “arte contemporânea brasileira”) torna-se, entre as novas gerações, um contrassenso. Ainda citando Viveiros de Castro, há duas maneiras de se posicionar frente à demanda permanente de uma “brasildade” como marca local: “Ou você acha que ela é causa do que você faz (e

organic extension of his themes – animals, trees and empty lots –, offering universal experiences of death, ecstasy and transcendence of unchanging situations of existence that we assume are “natural”. Braga claims that his photos and videos are analyzed in terms of their composition, chromatic aspects and texture because of his background as a painter. Like Paulo Nazareth’s works, his pieces are imbued with local features (vegetation, countryside, hoes, land, goats, plants, cattle, animal carcasses) but are also rich with themes posed for the agenda of international art, thus clearly showing the Internet as watershed in this production, having decisively helped displace the notion of center – and its geopolitical consequence, the periphery. In a 2007 interview with Pedro Cesarino and Sergio Cohn published in Azougue, the anthropologist Eduardo Viveiros de Castro rightly stated that the contemporary issue of that period was no longer a question of ‘thinking Brazil’ but rather of ‘thinking about Brazil.’ His point was that any option for a study or a critical narrative about the world of art ‘made in Brazil’ will automatically take on a local perspective without relinquishing its cosmopolitan aspect. Among members of the younger generations, therefore, the modernist notion of “Brazilianness” (asserting the specificity of a “Brazilian contemporary art”) has become counter-intuitive. Referring to Viveiros de Castro again, there are two ways of viewing the constant demand for “Brazilianness” as a local brand: “Either you think it is the cause behind what you are doing (and from cause it quickly turns into pretext, sacred principle and who knows what else), or you realize

Gabriela Machado

Vista da exposição Things that fit in
my hand, MAM RJ, 2015/2016

Foto: Pat Kilgore

Sara Ramo

Oceano Possível, 2002

Vídeo digital

3' 54"





Rivane Neuenschwander

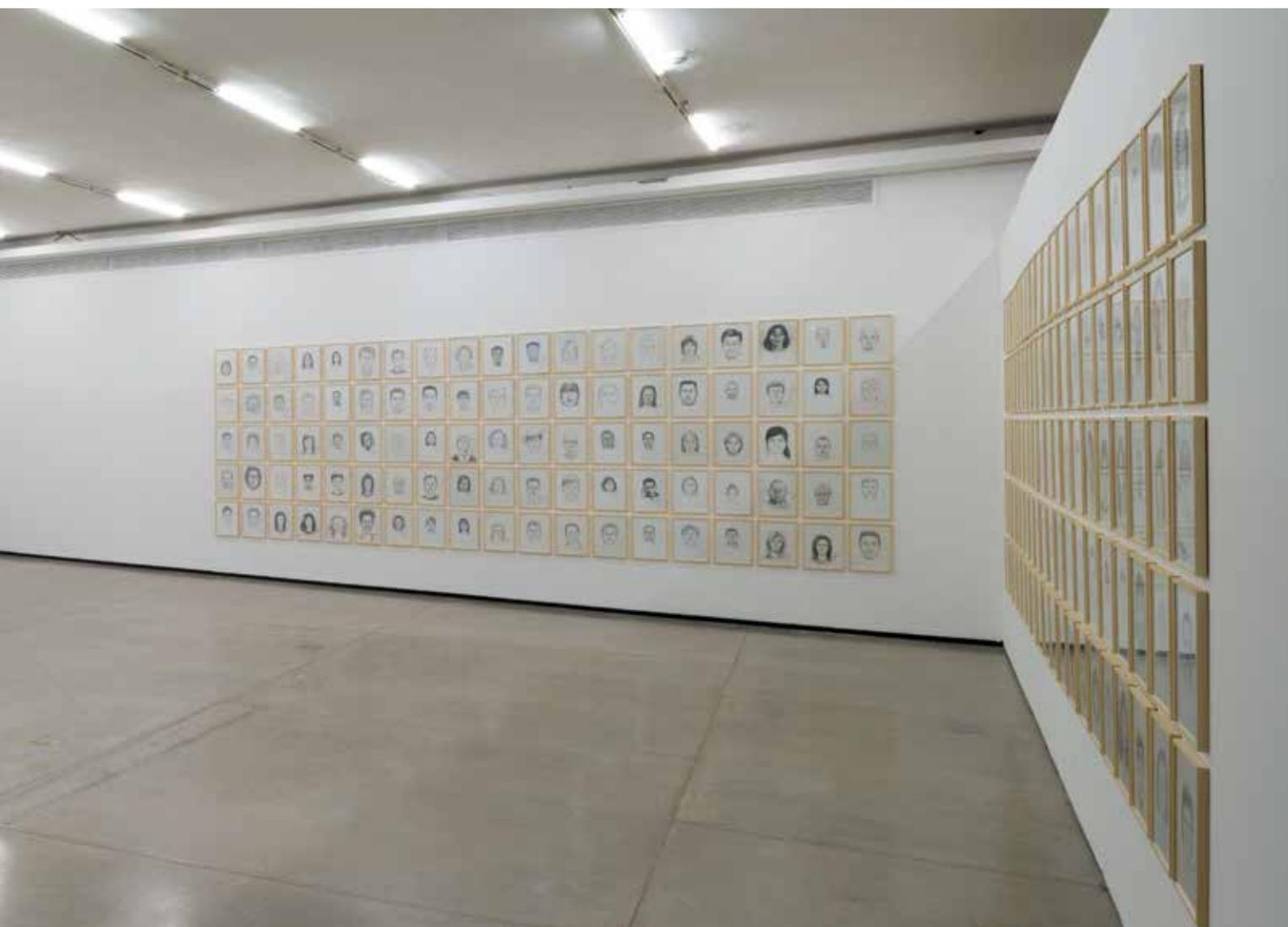
Primeiro amor, 2005/14

Lápis sobre papel, artista forense, mesa e cadeiras

29 x 21 cm cada desenho

Coleção Inhotim, Minas Gerais

Foto: Eduardo Ortega



André Komatsu

Informe Publicitário, 2006

Tinta acrílica sobre fragmentos de parede

113 x 124 x 58 cm

Foto: cortesia do artista



de causa chega-se rápido à desculpa, a princípio sagrado e sabe-se mais o quê *[sic]*; ou então você percebe que ela é apenas uma consequência, você não pode não ser brasileiro, não tem como não ser”⁵

Nesse contexto, como articular uma “brasilidade” nessa produção? A classificação, que sempre espreme as diferenças em prol de um “traço comum”, pulsa nos olhares institucionais, no mercado e nos recortes curatoriais até hoje. Não há como escapar, claro, de recortes que tematizam a produção nacional em bloco, mas fica cada vez mais evidente que qualquer proposta nesse sentido criará suas próprias narrativas a respeito do que seria essa “brasilidade”. Nos anos 2000, isso ficou claro. O repertório imagético e temático expandiu-se em pesquisas pessoais, subjetividades atuantes em prol de linguagens e não de contextos históricos. O fotógrafo Luiz Braga, por exemplo, mergulha no universo visual da sua região – a Amazônia, Belém do Pará e arredores – e consegue extrair densidade fotográfica sem precisar apelar para exotismos típicos impostos aos trabalhos feitos fora dos principais eixos urbanos do país. Em sua série *Nightvisions* (2006), consegue sugerir estranhamento formal de cenários dotados de forte

that it is just a consequence. You cannot be anything but Brazilian, there is no way you are not going to be Brazilian.”⁵

*In this context, how can a “Brazilianness” be articulated in this type of production? Classification – constantly squeezing differences together for the sake of a “common trait” – is still the driving force behind art institutions, the art market and curator’s selections to this day. Selection processes that thematize Brazilian art production as a whole are, of course, inevitable. However, it is increasingly obvious that any proposal on these lines will create its own narratives in relation to what this “Brazilianness” is supposed to be – as was clearly shown in the 2000’s. Imagery and theme repertoire expanded into personal investigations and subjectivities actively to favor art languages rather than historical contexts. The photographer Luiz Braga, for example, is steeped in the visual universe of his home region – Amazonia, Belém do Pará and its surroundings – but he succeeds in obtaining photographic density without resorting to the typical exoticism required of works done outside of Brazil’s major metro areas. His *Nightvisions* (2006) series is able to sug-*

5. Sztutman, Renato, 2008, p. 173.

5. Sztutman, Renato, 2008, p. 173.



Renata Lucas

quadroquadro, 2012

Madeira e vidro

47,5 x 44 cm

Foto: Daniel Steegmann

Marina Rheingantz

Tormenta, 2010

Óleo sobre tela

180 x 230 cm

Foto: Eduardo Ortega



Tatiana Blass
Acidente #1, 2011
Acrilica sobre tela
150 x 200 cm
Foto: Milene Rinaldi



referencial vinculado à natureza. Usando filtros e recursos de câmeras digitais, Braga mostra um Brasil natural sem luz, monocromático em suas variações de verdes, cinzas, brancos e pretos. A “brasilidade” que um fotógrafo como ele poderia nos garantir é cindida na sua pesquisa por outra imagem do “paraíso”.

É nesse ponto que fica incontornável articularmos a vivência da tecnologia – e seus contrapontos – com o momento internacional da arte brasileira. Novamente, não se trata de afirmar uma relação de causa e consequência, mas sim de evidenciar como, para os que surgiram nos anos 2000, acessar o mundo e abrir mão de uma marca local tornou-se mais simples do que para os artistas dos anos anteriores. Basta pensarmos que nomes consagrados nacionalmente como Waltércio Caldas, Leda Catunda ou Nuno Ramos têm uma circulação internacional mais esparsa do que artistas mais jovens como André Komatsu, Renata Lucas ou Jonathas de Andrade. É notório que os artistas desse período mais recente (ao menos os que optei por inserir nesse recorte) já fizeram, em sua ampla maioria, exposições internacionais coletivas (ou individuais), passaram longos períodos em residências estrangeiras (como na Inglaterra, EUA, Espanha, Portugal, Suécia ou até mesmo China) ou já foram incluídos em grandes bienais, como as de Veneza ou Istambul. Isso sem falar na penetração via mercado por meio das feiras como Basel, Miami, Frankfurt e outras espalhadas pelo mundo.

Assim, fica bem mais fluida a tarefa de, como disse Viveiros de Castro, abandonar a necessidade de uma “brasilidade”. Com intensas trocas virtuais e presenciais entre artistas brasileiros e outros polos internacionais de produção, circulação, exibição e consumo, sua perspectiva torna-se, em alguns casos, totalmente esvaziada de referências locais explícitas – como nas paisagens rasuradas pelos vestígios das camadas de tintas dispostas em cenários e imagens com elementos mínimos das pinturas de Marina Rheingantz, nas performances e instalações com traços líricos-sociais de Sara Ramo e Laura Belém ou nas obras experimentalmente formalistas de Marcius Galan. Em outros, o aspecto local (mais do que o nacional) transborda para o proscênio da obra – como nas performances contundentes de Berna Reale sobre a violência em Belém do Pará ou o arquivo afetivo de cidades, como Recife ou São Paulo, na obra de Jonathas de Andrade. Outros, por fim, tornam-se o que se convencionou chamar de “glociais”, isto é, trabalhos que ativam ao mesmo tempo a dimensão cosmopolita da globalização e as abordagens com temáticas locais. Novamente, podemos usar como exemplo Paulo Nazareth e sua peregrinação do interior de Minas Gerais até Miami, ou a crueza animal do trabalho de Rodrigo Braga. Ambos, ativando aspectos da natureza, do corpo e do transitório – traços típicos de uma “brasilidade” comprada pelo mundo –, conseguem atingir em cheio olhares e sentidos de qualquer parte do mundo.

gest formal estrangement from scenarios that strongly reference Nature. Using digital filters and camera features, Braga shows a natural Brazil bereft of light, and monochromatic in its variations on green, gray, white and black. The “Brazilianness” shown by a photographer of his standing has its investigation rent by a different image of “paradise”.

On this point, the technological experience – and its counterpoints – must crucially be articulated with international developments for Brazilian art. Again, it is not a question of claiming a cause-and-effect relationship but rather showing that artists who emerged in the 2000’s find it easier to access the world and let go of local branding than those from previous periods. Suffice to say that locally established artists of the status of Waltércio Caldas, Leda Catunda or Nuno Ramos enjoy less international circulation than the younger André Komatsu, Renata Lucas or Jonathas de Andrade. The fact is that most artists in this more recent period (at least those I chose for this sample) have already held international group or solo exhibitions, spent long periods in foreign residence programs (England, USA, Spain, Portugal, Sweden and even China) or even shown work at major biennials such as Venice or Istanbul. Not to mention their market penetration at fairs on the scale of Basel, Miami, Frankfurt and others around the world.

Thus the task of dropping the need for a “Brazilianness” becomes easier, as Viveiros de Castro puts it. With intensive virtual and in-person exchange programs between Brazilian artists and other international centers producing, circulating, exhibiting and consuming art, their perspective is now in some cases totally lacking explicit local references. A few examples are the landscapes crossed by vestiges of paint layers arranged in scenarios and images with minimal elements in Marina Rheingantz’s paintings, or the social-lyrical traits in performances and installations by Sara Ramo or Laura Belém, or the experimentally formalist works of Marcius Galan. In other cases, the local (rather than national) aspect overflows onto the proscenium of the work – as in Berna Reale’s forceful performance art pieces on violence in Belém or the affective archiving of cities such as Recife or São Paulo in the work of Jonathas de Andrade. Finally, others are becoming so-called “glocials”, activating both the cosmopolitan dimension of globalization and locally themed approaches at the same time. Again, we may take the example of Paulo Nazareth and his pilgrimage from the rural backlands of Minas Gerais to Miami, or the animal rawness of Rodrigo Braga’s work. Both are activating aspects of nature, the body and transience – typical traits of a “Brazilianness” that finds ready buyers in other countries – and both are capable of fully connecting with gazes and senses anywhere in the world.



Lucia Laguna

Entre a linha vermelha e a linha amarela - nº 44, 2005

Acrílica e óleo sobre tela

190 x 210 cm

Foto: Vicente de Melo

Renata Lucas

Kunst-Werke, 2010

Cabeça e cauda de cavalo

Foto: Daniel Steegmann





No já citado livro *ABC – Arte Brasileira Contemporânea* (2013) foi publicado um debate final entre os organizadores do livro (Adriano Pedrosa e Luisa Duarte) e os curadores convidados para montar o elenco de artistas selecionados (Ana Paula Cohen, Cristiana Tejo, Gerardo Mosquera, Ivo Mesquita, Jochen Volz, Julieta Gonzales, Lisete Lagnado, Luiz Camillo Osório, Moacir dos Anjos e Ricardo Moura). Esse debate é um importante documento para falarmos da arte contemporânea no Brasil, já que, principalmente no nosso caso, joga algumas luzes – e sombras – em pontos até aqui tratados. Ao lermos as opiniões de pessoas de diferentes idades, países e especialidades, saltam aos olhos temas como o mercado, seus desdobramentos e suas armadilhas, a consagração precoce de alguns jovens artistas em detrimento de outros mais velhos ou com obras mais sólidas e a internacionalização da nossa arte contemporânea como processo inexorável de “perda do monopólio nacional” sobre a circulação e as leituras a respeito dessa arte.

Nesse debate, vale citar mais uma vez o crítico e curador Ivo Mesquita quando ele levanta um tema central para o período aqui abordado e que apenas apontamos mais acima. Trata-se do incremento robusto de um mercado editorial dedicado às artes visuais. Além do surgimento de editoras dedicadas ao segmento, Mesquita aponta para dois fatos que articulam agentes fundamentais desse processo: mercado e universidade. O primeiro fato diz respeito ao número crescente de livros incentivados por leis públicas de isenção fiscal como a Rouanet ou a do ICMS, cuja maioria é dedicada às coleções particulares. Apesar do viés privado, muitos desses livros são organizados e escritos por grandes nomes da crítica, funcionando como um fragmento importante de uma história da arte e dos seus acervos que vai sendo montado “aos pedaços”. Na outra ponta, Mesquita também ressalta a importância, apesar da pouca visibilidade, que a produção universitária tem obtido no que diz respeito a uma minuciosa (mesmo com eventuais inconsistências) pesquisa sobre a produção contemporânea no âmbito das pós-graduações de áreas como artes visuais, literatura, comunicação, cinema, história ou filosofia. São trabalhos geralmente de perfil monográfico e que raramente ganham edições comerciais.

Esse viés acadêmico de uma nova crítica de arte – e de uma história, mesmo que em fragmentos para serem montados a posteriori – se relaciona diretamente a um fator importante na geração de artistas da década de 2000-2010: é grande o número dos que têm, pelo menos, graduação universitária. Muitos têm mestrado ou doutorado.



The above-mentioned book ABC – Arte Brasileira Contemporânea (2013) ends with a debate between its editors (Adriano Pedrosa and Luisa Duarte) and guest curators who selected the artists (Ana Paula Cohen, Cristiana Tejo, Gerardo Mosquera, Ivo Mesquita, Jochen Volz, Julieta Gonzales, Lisete Lagnado, Luiz Camillo Osório, Moacir dos Anjos and Ricardo Moura). This debate is an important document that speaks to contemporary art in Brazil since, in our own case especially, it sheds light – and shadow – on the points mentioned here. On perusing the opinions of people of different ages, countries and specialties, we are drawn to issues such as the market, its development and its snares, the precocious recognition of certain young artists to the detriment of others who are older or have done more consistent work, and the internationalization of Brazil’s contemporary art as an inexorable process of “loss of national monopoly” power over circulation and interpretations of this art.

In this debate, critic and curator Ivo Mesquita once again raises a central theme for the period addressed here, one that has been merely outlined above – namely the robust growth in demand for visual art publications. In addition to new or recent publishers specializing in the segment, Mesquita points to two facets that articulate key actors in this process: the market and universities. The former has to do with the increasing number of books eligible for tax exemption under legislation such as the Rouanet Law or state sales tax (ICMS), most of which benefits private collections. Despite bias toward the private sector, many of these books have been organized and written by leading critics and are functioning as an important fragment of a history of art and art collections being built up “piecemeal”. On the other hand, Mesquita also emphasizes the important status attained by universities, despite low visibility, for their meticulous research (with occasional inconsistencies) on contemporary production in the context of graduate programs in visual arts, literature, communication, cinema, history and philosophy, usually as monographs that are rarely published commercially.

This academic bias of new art criticism – and art history too, despite its being composed of fragments to be assembled retrospectively – relates directly to an important factor for the 2000-2010 generation of artists, many of whom have earned a degree or higher qualifications such as master’s or doctor’s degrees, or attended postgraduate programs in other countries. Their résumés often list universities such as FAAP, the Universidade de São Paulo’s school of media studies (ECA-USP) at or Santa Marcelina in São Paulo, or the fine arts school (Escola de Belas Artes) at UFRJ in Rio de Janeiro. This relationship makes for a profile showing more interest in art criticism

Alguns têm pós-graduações internacionais. Universidades como a FAAP, a ECA da USP ou a Santa Marcelina, em São Paulo, ou a Escola de Belas Artes da UFRJ, no Rio de Janeiro, são espaços que aparecem com frequência nos currículos. Essa relação cria um perfil de artistas cujo interesse pelo texto crítico e por uma reflexão conceitual sobre sua obra sejam mais frequentes. Se a geração dos anos 1990 foi marcada por coletivos como Agora-Capacete ou Alpendre, o ano 2000 se inicia com uma revista como a *Número*, publicada pelo Centro Universitário Maria Antonia, da USP. Tatiana Blass, por exemplo, escrevia na revista ao mesmo tempo em que iniciava sua trajetória de artista. A própria artista declara, em entrevista ao *ABC*, que “hoje em dia, requer-se do artista seu próprio discurso lúcido e coerente”.⁶

Em Recife, um grupo de jovens curadores e críticos lançam em 2006 a revista *Tatuí*, articulando a produção local com a renovação do pensamento sobre as artes contemporâneas no país. Como a *Tatuí*, várias outras publicações foram lançadas de forma efêmera no período. O contato com o texto teórico e a convivência com o olhar curatorial nas graduações e pós-graduações por parte dos artistas e críticos fazem com que a vontade de produzir textos se expanda e, simultaneamente, fazem com que eles comunguem de uma linguagem comum em meio a uma maior organicidade nas redes que constituem.

É nesse contexto que podemos apontar a consistência crítica em obras de nomes como Matheus Rocha Pitta, Jonathas de Andrade, Berna Reale ou André Komatsu. São trabalhos cujos vetores centrais indicam uma leitura aguda dos dilemas contemporâneos brasileiros, principalmente no que diz respeito ao lugar da arte na sociedade. São artistas cujas obras pulsam informação articulada com leitura, observação e aparato crítico. Os quatro têm formação universitária (Komatsu e Reale têm graduação em Artes Visuais, Andrade em Comunicação e Pitta em História) e conseguem imprimir comentários ao mesmo tempo poéticos e ácidos sobre o papel da arte e do artista contemporâneo no Brasil. Além disso, vemos em alguns trabalhos o resultado de pesquisas elaboradas, como no caso da instalação *Educação para adultos* (2010), de Andrade, exposta em bienais, como a 29ª de São Paulo. O uso estratégico das cartilhas para alfabetização de adultos, a criação de novos cartazes (usando 60 no total) a partir de conversas com lavadeiras e costureiras do bairro da Casa Amarela, em Recife, a produção de novas imagens repetindo a sua tipologia original dos anos 1970 (período do Mobral) e o deslocamento sutil entre imagens e palavras, significado e significante, ativam circuitos críticos de forte resultado político. Já a pesquisa permanente de Matheus Rocha Pitta acerca do estatuto da mercadoria no mundo contemporâneo consegue expor nossa relação histórica e histórica com as dinâmicas da posse e do desperdício no materialismo acumulativo das sociedades

*and conceptual reflection on their own work. Whereas the 1990's generation was marked by collectives such as Agora-Capacete or Alpendre, the 2000's began with the Número review published by USP's Centro Universitário Maria Antonia. Tatiana Blass was writing for it and at the same time launching her own artistic career. Interviewed for ABC she said, "artists today are required to have their own lucid and coherent discourse."*⁶

A group of young curators and art critics brought out a review called Tatuí, in 2006, to connect local art production with new thinking in the contemporary arts in Brazil. Along with Tatuí, several other new publications came out ephemerally in the same period. Having artists and critics in contact with theoretical writings and coexisting with curatorial gazes on undergraduate and graduate courses instigates more written content and simultaneously has them sharing a common language while their networks become more organic.

*In this context, there have been consistent critiques by authors such as Matheus Rocha Pitta, Jonathas de Andrade, Berna Reale or André Komatsu. The core vectors of their writings evince well-honed views of Brazil's contemporary dilemmas, in particular the role of art in this society. As artists, their works' pulsating information is articulated with reading, observation and critical apparatus. All four have degrees (Komatsu and Reale in Visual Arts, Andrade in Media and Pitta in History) and their comments on the role of art and contemporary artists in Brazil are both poetic and corrosive at the same time. In addition there are works based on elaborate research such as Andrade's installation *Educação para adultos [Adult education]* (2010), which was shown at the 29th São Paulo and other biennials. It activates art-critical circuits with heavily politicized outcomes by strategically using adult literacy primers, new posters (60 in all) and conversations with washerwomen and seamstresses from Recife's Casa Amarela neighborhood, with new images repeating his typology originally made for the Mobral literacy program in the 1970's, and subtle shifts between images and words, signifieds and signifiers. Matheus Rocha Pitta's ongoing research on the status of commodities in the contemporary world brings out our historical (and hysterical) relationship with the dynamics of ownership and waste in the accumulative materialism of industrial societies. At the same time, he allows the work to be situated in the inherent volatility of a commodity and relativized in its artistic aspect. As Rocha Pitta told Luisa Duarte in a recent interview, "it is not that the field of art has become the world of commodities, the reverse perspective is more interesting – the commodity world has become the field of art."⁷ Berna Reale, who passed a competitive examination for a position in the state of Pará's forensics center, also sails the cor-*

6. Pedrosa, Adriano; Duarte, Luisa, 2013, p. 247.

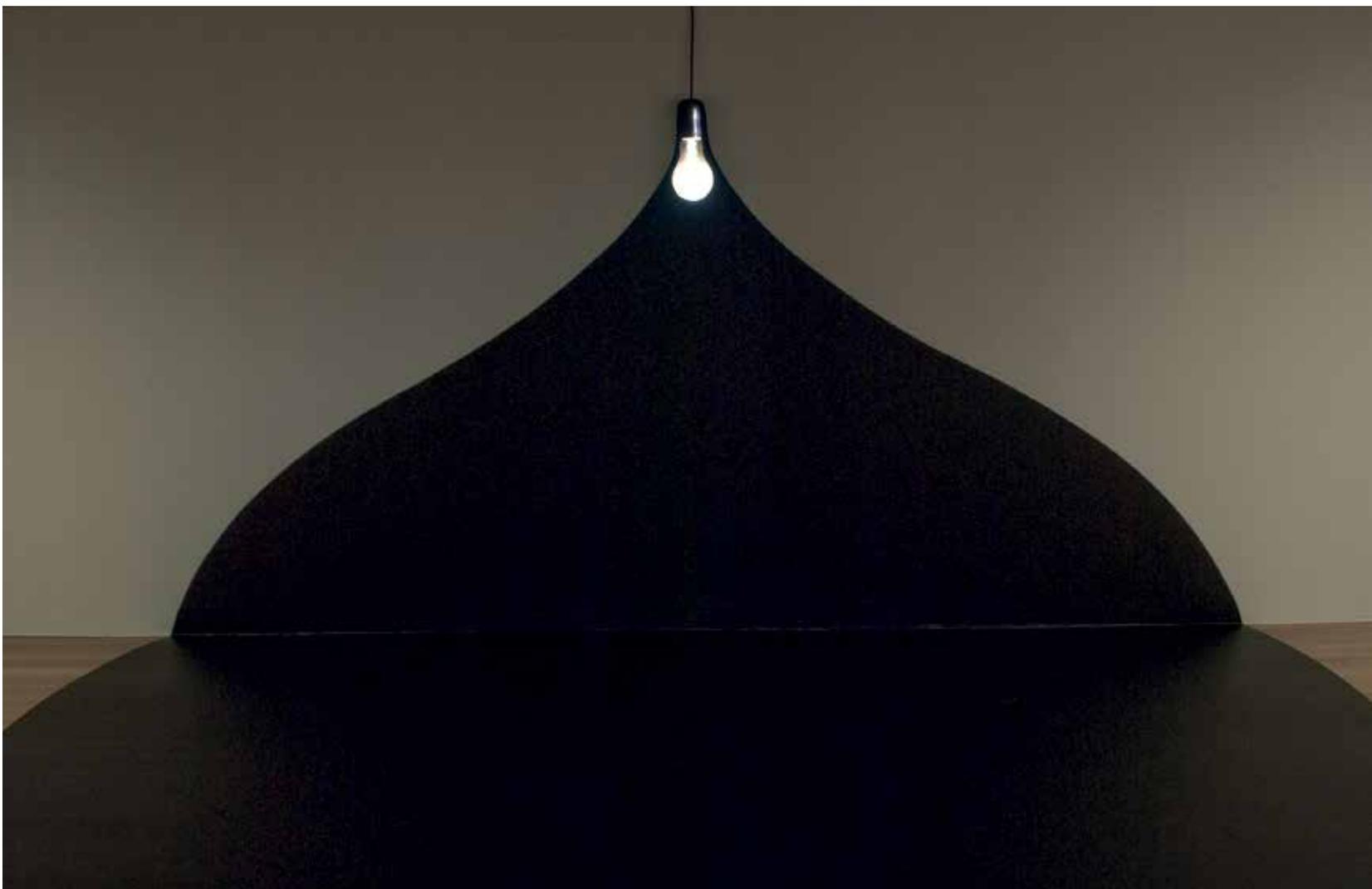
7. Pedrosa, Adriano; Duarte, Luisa, 2013, p. 355.

Regina Silveira

Quimera, 2003

Instalação caixa de luz e vinil adesivo

Foto: Ding Musa



industriais. Ao mesmo tempo, permite que a própria obra se coloque no jogo inerente da mercadoria e seja relativizada no seu aspecto artístico. Citando o artista em entrevista recente para Luisa Duarte, “não é que o campo da arte se tornou o mundo da mercadoria, a perspectiva inversa é bem mais interessante, o mundo da mercadoria é que virou o campo da arte”.⁷ Berna Reale, concursada como perita criminal do Centro de Perícias Científicas do Estado do Pará, também navega, por sua vez, nos mares ácidos da crítica social brasileira ao investir seu olhar no cruzamento entre a artista performer e a técnica dedicada à violência urbana de sua cidade. Nesse cruzamento, ela nos propõe imagens desconcertantes e icônicas de temas como a morte, o corpo enquanto cadáver, as distorções brutais do sistema prisional e a nossa tácita aceitação do caos social em séries fotográficas, como *Quando todos calam* (2009), e trabalhos mais contemporâneos, como o vídeo *Ordinário* (2013). E André Komatsu, cuja trajetória acadêmica em artes visuais e seu aspecto complementar com uma vivência das ruas de São Paulo foram fundamentais para a sua prática, investe em um trabalho cuja reflexão crítica articula pontos como a História da Arquitetura, os vocabulários de construção urbana, o anarquismo e as investigações a respeito da Sociedade de Controle, categoria desenvolvida por Michel Foucault em boa parte de seus estudos.

A questão aqui não é afirmar um caráter conceitual em tais obras, ao contrário. O ponto é mostrar como atualmente ocorre uma densidade crítica já na gestação e feitura de obras que trazem dados precisos de pesquisa e reflexão sobre a cidade, o país e o mundo. São trabalhos que (des)organizam sistemas fixos do cotidiano como mercado, espaço, documento e memória na busca de uma fala própria sobre temas correlatos. Sem precisar demarcar longas explicações prévias ou conteúdos externos ao movimento plástico da obra, eles apresentam ao público suas inquietações em plena integridade com sua arte.

rosive seas of Brazilian social criticism by turning her gaze on the intersection between her roles as performance artist and crime-scene investigator in her hometown, posing disturbing iconic images of themes such as death, body as corpse, the prison system's brutal distortions and our tacit acceptance of social chaos in her photographic series such as Quando todos calam [When all fall silent] (2009), or more contemporary works such as her Ordinário (2013) video. André Komatsu, whose academic career in visual arts and complementary experience of São Paulo street-life was crucial for his practice, invests in a work whose critical reflection articulates points such as the history of architecture, the vocabulary of urban construction, anarchism, and investigations concerning the “control society” category developed by Michel Foucault in many of his studies.

The point here is not to assert the conceptual character of these works. On the contrary, it is to show how there is now critical density in the gestation and facture of works that combine precise research data with reflection on city, country and world. These works (dis)organize unbending everyday systems such as market, space, document and memory in pursuit of individual discourse for related themes. Without having to demarcate lengthy explanations or contents alien to the plastic-art dynamic of the work, his concerns are shown in a situation of full integrity with his art.

7. Pedrosa, Adriano; Duarte, Luisa, 2013, p. 355.

André Komatsu

Construção de Valores, 2012

Ventiladores industriais e fotocópias em papel ofício A4

Dimensões variáveis

Foto: cortesia Pinchuk Art Centre



Laura Belém

Enamorados, 2004/2005

Barco a remo, holofote, programa
de timer e suporte de aço

810 x 110 x 70 cm

Foto: Eduardo Eckenfels



V

Um último ponto que deve ser debatido com mais destaque é a crítica radical da ideia de *espaço* como presença constante nos trabalhos de vários artistas desse período. O espaço não como situação filosófica de reflexão, mas sim como tema político que precisa ser apropriado para pensarmos seus limites contemporâneos. O espaço institucional, o espaço urbano, o espaço da arte no mercado são apenas alguns dos exemplos que podemos indicar nesse debate.

É notório no meio das artes, por exemplo, que artistas como Renata Lucas ou, novamente, Matheus Rocha Pitta, invistam permanentemente no diálogo tenso com os espaços institucionais de exposição. O trabalho de Renata, aliás, trata exatamente desse tema: como transformar a zona de conforto institucional e mercadológica em problema investigativo? Seja em museus, seja em centros culturais ou galerias, o espaço expositivo precisa ser pensado em sua expressão arquitetônica. Derrubar paredes, empurrar colunas, iludir a geometria, rasurar a estabilidade de um “dentro” e de um “fora” são algumas das operações que a artista aplica em seu método de pesquisa e produção. Ela trabalha com categorias abertas e universais, como invasão, falta, sobra, falha, deslizamento, deslocamento e saturação, para ficarmos apenas em algumas do seu amplo vocabulário espacial.

Trabalhos como os de Renata Lucas partem da própria imobilidade espacial das instituições para colocar em xeque o papel das mesmas na produção contemporânea. Artistas desse período, muitas vezes, viram as galerias assumirem o espaço do risco e do experimento, enquanto os museus perderam o traço do experimental que marcou alguns deles nos anos 1970 e 1980. Esse processo, mais complexo do que um mero quadro de crise de um lado (museus) e sucesso do outro (galerias), se encaixa, também, na demanda por espaços que deem conta cada vez mais da escala e dos processos de experimentação da arte contemporânea. Na década passada, esse quadro começou a ser progressivamente incrementado, se lembrarmos que novos espaços institucionais (públicos e privados) vêm propondo isso – como os pavilhões do Inhotim (MG) ou a criação do Instituto Tomie Ohtake (SP). Ou que surgiram novos espaços de exibição, como é o caso dos galpões e praças de galerias como a Vermelho e a Fortes Vilaça, ambas de São Paulo. Cabe observar também se, na década corrente, o lugar das galerias, como ocorre em cidades como

IV

A final point that deserves more emphasis is the radical critique of the idea of space as a constant feature in the work of several artists from this period. Not space as a philosophical situation of reflection, but as a political issue that has to be appropriated so we can ponder its contemporary limits. Institutional space, urban space, and art's space in the market are just some of the examples we may pose for this discussion

It is a well-known fact in art circles that artists such as Renata Lucas or Matheus Rocha Pitta are constantly involved in tense dialogues with institutional exhibition spaces. Indeed Lucas' work deals with precisely this theme: how can the comfort zone of institutions and markets be turned into an investigative problem? Exhibition spaces in museums, cultural centers or galleries have to be seen in terms of their architectural expression. Knocking down walls, pushing columns, eluding geometry, deleting the stability of an “inside” and an “outside”, are some of the operations used for her method of research and production. Lucas works with open-ended universal categories such as invasion, short, over, fault, slide, shift and saturation, to mention just a few from her extensive spatial vocabulary.

The starting point for works such as Lucas' is the very spatial immobility of institutions and she goes on to challenge their role in contemporary art production. Artists from this period often see galleries running risks and hosting experiments, whereas museums have relinquished the experimental approach that some favored in the 1970's and 1980's. This process is more complex than just crisis on one side (museums) and success on the other (galleries). It is also part of the demand for spaces that are increasingly able to handle the scale and experimental processes of contemporary art. In the past decade, this situation gradually became more polarized as new institutional spaces (public and private) have opened around this proposition – such as the pavilions at Inhotim (MG) or the founding of Instituto Tomie Ohtake (SP). Or new exhibition spaces such as the warehouse-type buildings and plazas of the Vermelho and Fortes Vilaça galleries in São Paulo. Note also that in the current decade, the role of galleries in cities such as Manhattan or Berlin is actually that of affording spaces for exhibit potential par excellence, whereas museums are increasingly hosting retrospectives, blockbuster exhibitions, or career-long overviews of the most widely recognized artists. In the abovementioned interview, Pitta tells Luisa Duarte that his generation of Brazilian artists learned to work under

Manhattan ou Berlim, será de fato o espaço de potência expositiva por excelência, enquanto os museus ocuparão, cada vez mais, a função da retrospectiva, da exposição blockbuster ou do balanço de longa carreira de nomes mais consagrados. Em uma entrevista já citada anteriormente, Matheus afirma a Luisa Duarte que os artistas brasileiros de sua geração aprenderam a criar sob o signo da adversidade. As instituições museológicas do país, ainda o principal espaço consagrador de exposição (como o caso dos Museus de Arte Moderna do Rio e de São Paulo), não conseguem assumir o precário como condição contemporânea.⁸

Vibrando nesse mesmo diapasão, temos um trabalho como *Marco Zero* (2007), de Cinthia Marcelle. Realizado no MAMAM, de Recife, Cinthia promove uma obra no pátio da instituição, com cinco pedreiros se encarregando de demolirem uma construção (espécie de cômodo com quatro paredes) feita com tijolos e cimento até atingirem o seu centro – onde se encontra uma pedra calcária sobre um andaime. O componente da desconstrução do espaço torna-se obra invertida, já que algo precisa ser destruído para podermos atingir a escultura, isolada pelas paredes externas. Com sua proposta, Cinthia insere no mundo da arte um trabalho supostamente “antiprodutivo”, o trabalho manual e pesado do pedreiro, visto pela sociedade como parte do sistema de produção das sociedades urbanas. Além de comerem, descansarem e conversarem ao redor da obra, os pedreiros são responsáveis por retirar a pedra do andaime, desmontá-lo, carregá-la até uma ponte e arremessá-la no fundo de um rio. Aqui, o aspecto performático da intervenção invoca, ao mesmo tempo, o duplo sentido do *trabalho* (da artista/dos pedreiros) e o duplo sentido da *obra* (de arte/de demolição). Assim, ela desloca radicalmente os espaços ocupados por quem faz obras na rua e por quem faz uma obra em um museu. Ainda poderíamos citar, da mesma artista, trabalhos que circulam ao redor do espaço urbano e de seus desdobramentos éticos e estéticos, como a foto *Impacto ambiental* (2007) ou o vídeo *Confronto* (2005).

Aprofundando a temática moderna do olhar crítico e experimental sobre a cidade, a primeira década do século XXI se apropriou criticamente do meio urbano, tornando seu espaço um território de exploração por excelência. Essa perspectiva, além de esgarçar ainda mais as relações entre arte e instituição, aponta para o perfil cosmopolita, urbano e mundializado dos artistas brasileiros. Obras de Renata Lucas interferem em ruas de Veneza, de Berlim, de Barcelona ou de São Paulo. Matheus Rocha Pitta se apropria de escombros de um prédio implodido (o Hospital do Fundão, no Rio de Janeiro), para produzir uma obra que desnuda as relações entre cidade, memória, política e mercadoria. Jonathas de Andrade mergulha em fotografias,

*the sign of adversity. Although museums are still the main space for exhibitions to gain prestige (as is the case of the Rio and São Paulo modern art museums), these institutions are unable to deal with precariousness as contemporary condition.*⁸

Sounding the same note are works such as Cinthia Marcelle's Marco Zero [Ground Zero] (2007) presented in the courtyard of MAMAM in Recife, where she has five building workers demolishing the four brick-and-cement walls of a room to reach its center – where a lump of limestone has been placed on scaffolding. The deconstruction component of the space becomes an inverted work, since something has to be destroyed in order to reach the sculpture inside the walls. Taking this supposedly “counterproductive” work of manual toil, seen by society as part of the production system of urban societies, Marcelle's proposal is to introduce it into the art world. The builders not only spend time eating, resting or chatting around the work, but are also tasked with removing the stone from the scaffolding, breaking it down, carrying it to a bridge and throwing it in a river. The performance aspect of the intervention poses the double meanings of job (the artist's and the builder's) and work (art and demolition work). By doing so, she radically displaces spaces occupied by people who do their jobs on the streets and others who make their works in museums. We could also mention her works circulating around urban spaces and their aesthetic and ethical ramifications as in the photo Impacto ambiental [Environmental impact] (2007), or the video Confronto [Confrontation] (2005).

Further developing the modern theme of critical and experimental gazes for the city, the early 2000's critically appropriated urban environment and made of its spaces a territory of investigation par excellence. This perspective not only further weakens the art-institution relationship but also points up the cosmopolitan, urban and globalized profile of Brazil's artists. Renata Lucas has done interventions on the streets of Venice, Berlin, Barcelona and São Paulo. Matheus Rocha Pitta has appropriated rubble from a demolished building (Hospital do Fundão in Rio de Janeiro) to produce a work revealing the relationship between city, memory, politics and commodity. Jonathas de Andrade reaches deep into photographs, floor plans, diaries, and archives of affects to produce a city-cartography of “accumulated time” in the urban medium and its intersection with human aspects. Sara Ramo deploys irony and poetry in good measure to explore built spaces that have been abandoned, while also building her own spaces. The physical limits and optical illusions of these works represent specific situations of urban materiality, as in the video Quase cheio, Quase vazio [Almost Full, Almost Empty] (2011) and the installations Uma e outra vez lá, mesmo que aqui [Once again there, same as here] (2005) and Hansel and Gretel's House (2009) presented at the 53rd Venice Biennale.

8. Pedrosa, Adriano; Duarte, Luisa, 2013, p. 355.

8. Pedrosa, Adriano; Duarte, Luisa, 2013, p. 355.

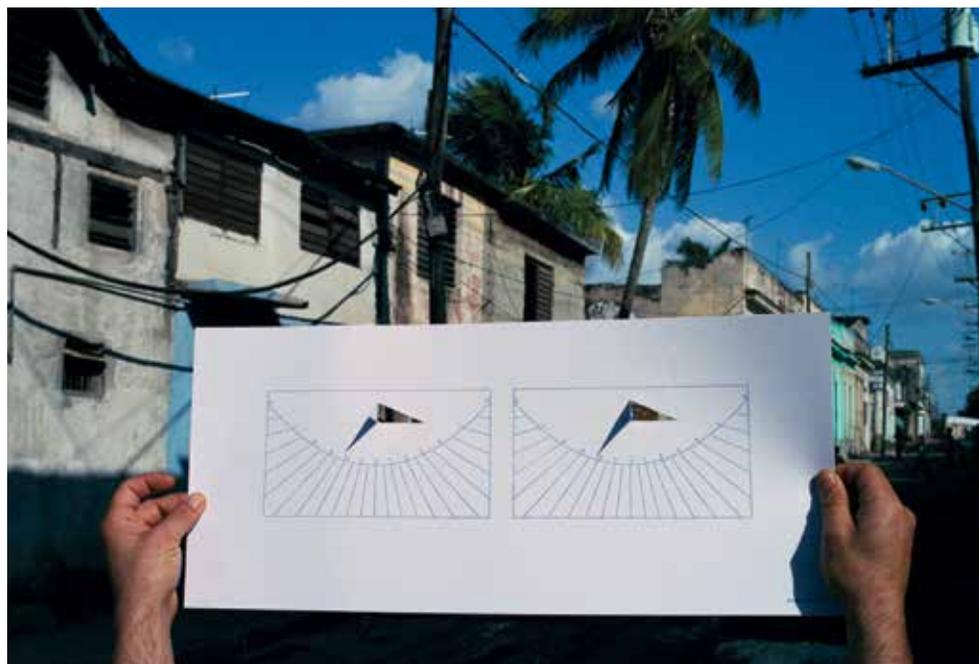
plantas, diários, arquivos de afetos para fazer da cidade uma cartografia do “tempo acumulado” na matéria urbana e sua trama com o humano. Já Sara Ramo explora com ironia e poesia em justa medida espaços construídos e abandonados, além de construir seus próprios espaços. São obras que representam, em seus limites físicos e suas ilusões óticas, situações específicas da materialidade urbana como no vídeo *Quase cheio, Quase vazio* (2011) e nas instalações *Uma e outra vez lá, mesmo que aqui* (2005) e *Hansel and Gretel’s house* (2009), realizada na 53ª Bienal de Veneza.

Marcus Galan, por sua vez, se não tem na cidade um tema explícito, apresenta obras como *Área Comum* (2008) em que indica um olhar pessoal por parte do artista sobre um dos principais temas da vida urbana. Além disso, Marcus se apropria de uma série de materiais e situações que nos fazem circular entre um fazer e desfazer do espaço urbano e de seus objetos impessoais. São faixas, caixas de força, cadeiras, tijolos, engradados de plástico, concreto, vidro, borracha, ferro, todos associados de alguma forma ao seu caráter geométrico e sua (des)estabilização. Associada ao uso dos materiais, há também outra face da “vida urbana” exposta em suas entranhas de formulários vazios e infinitas vias de cobrança em *Abstrações burocráticas*.

O espaço urbano torna-se tema poético, político, lírico, ético. São muitos os exemplos nesse período entre 2000 e 2010. Laura Belém, por exemplo, faz em seu vídeo *Paisagem da cidade* (2002) uma contundente e crua imagem da acelerada expansão imobiliária nas grandes cidades brasileiras utilizando apenas caixas, garrafas PET e embalagens. André Komatsu incorpora em obras como *AK-47* (2008) e *Informe Publicitário* (2006) as nossas precariedades existenciais (o medo da violência nos emparedando e nos servindo de escudo tênue contra a cidade) e nossas precariedades materiais, em construções frágeis, instáveis e improvisadas que permeiam a vida urbana brasileira.

*Although not explicitly using cities as themes, Marcus Galan does works such as *Área Comum* [Common Area] (2008) that show his personal take on one of the major themes of urban living. Galan also appropriates a number of materials and situations that keep us fluctuating between making and unmaking urban space and its impersonal objects. Banners, power supply units, chairs, bricks, plastic crates, concrete, glass, rubber, iron, all in some way associated with their geometric character and (de)stabilization. Associated with the use of materials, there is another side of “city life” shown in the innards of empty forms and endless invoices in *Abstrações burocráticas* [Bureaucratic abstractions].*

*Urban space becomes poetic, political, lyrical, and ethical theme. There are many examples in the first decade of the 2000s. Using just boxes, PET bottles and packaging, Laura Belém’s video *Paisagem da cidade* [Cityscape] (2002) provides a raw and forceful image of urban sprawl in Brazil’s major cities. André Komatsu’s *AK-47* (2008) and *Informe Publicitário* [Press Release] (2006), look at our existential precariousness (fear of violence, cowering behind walls as our tenuous shield against the city outside) and our frail materials, the fragile unstable and improvised constructions permeating urban life in Brazil.*



Laercio Redondo

Para mirar al sur – After

Perfect Lovers, 2007

Fotografía, (série de oito imagens)

70 x 100 cm

Foto: Claudia Calabi



Marepe

Doce Céu de Santo Antonio (série B), 2001

6 fotos de 15 x 10 cm (cada)

Cortesia Galeria Luisa Strina

Foto: Marcondes Dourado



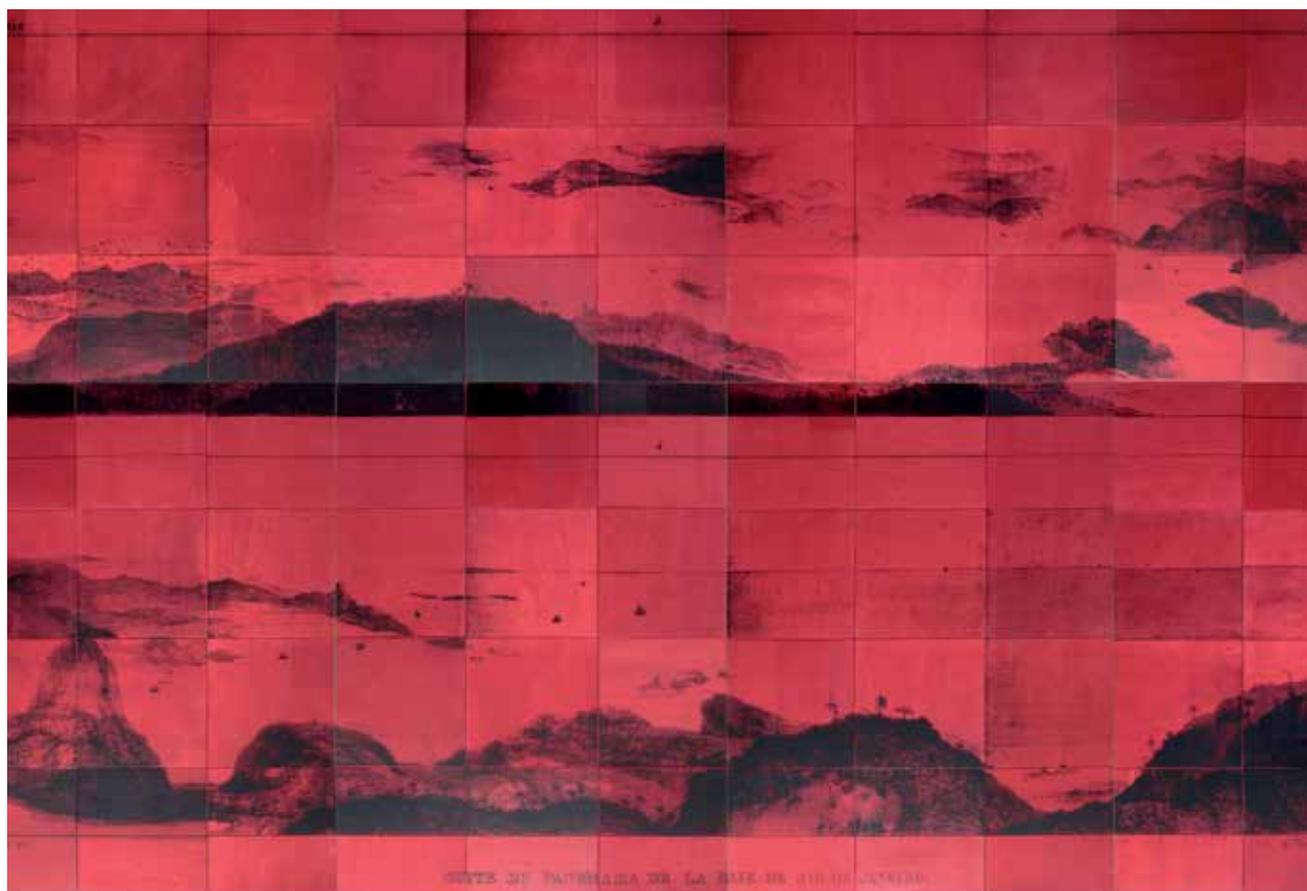
Laercio Redondo

Rio de Janeiro noturno com filtro, 2013

Silkscreen sobre compensado naval

231 x 363 cm

Foto: Birger Lipinski



Ronald Duarte

Nimbo//Oxalá-Xangô, 2004

20 pessoas vestidas de branco reunidas em círculo acionam 20 extintores de 10kg de CO₂, construindo uma grande nuvem branca. duração: 1 minuto.

Foto: Domingos Guimarães





Ronald Duarte

Fogo cruzado, 2002

200 Kg de estopas no interstício dos trilhos,
200 litros de querosene, 28 pessoas em
1.500 metros

Foto: Wilton Montenegro

V

Em livro recentemente publicado, a crítica cultural argentina Florencia Garramuño dedica sua análise ao que ela chama de “frutos estranhos” na arte contemporânea. Apropriando-se do título da obra de Nuno Ramos, exposta no MAM-RJ em 2010, Florencia sugere um vocabulário para falarmos do momento contemporâneo em que as formas de arte, nas suas lógicas normativas (literatura, cinema, artes visuais, design, música, etc.) e nas suas técnicas criativas (edição, samplers, remixes, apropriação, deslocamento espacial, multimídias, etc.), se expandem e se contaminam constantemente. Seguindo a pista da crítica, podemos vislumbrar como conclusão deste artigo sua impossibilidade de dar conta da intensa dinâmica que se instaurou nas artes visuais do país durante a primeira década do século XX. Um período em que artistas jovens foram ao mesmo tempo engolidos pelo mundo e entenderam que precisavam engolir o Brasil. Um período em que quanto mais se apontava para a mundialização de nossos artistas, mais as instituições e o mercado brasileiro ampliaram seu escopo e ações, do norte ao sul do país, do interior até as grandes cidades. Um período em que pintar, fazer um vídeo, propor uma performance ou construir uma instalação não foram ações excludentes e nem demarcaram fronteiras criativas. Um período em que, enfim, não ocorreram programas fechados, não se levantaram bandeiras coletivas, nem foi reivindicado o dado do específico como motor de pertencimento cultural ou estético. Citando Florencia, ela afirma que:

essa aposta no inesperado seria um modo de elaborar uma linguagem do comum que propiciasse modos diversos do não pertencimento. Não pertencimento à especificidade de uma arte em particular, mas também, e sobretudo, não pertencimento a uma ideia de arte como específica. Seria precisamente porque a arte das últimas décadas teria abalado a ideia de uma especificidade do meio, que cada vez há mais arte multimídia ou o que poderíamos chamar de “arte inespecífica”.⁹

Talvez possamos esgarçar um pouco mais esse conceito proposto pela crítica argentina para chegarmos ao fim afirmando que nossa arte da primeira década do século XXI é ainda “inespecífica” em seu pleno voo, mesmo que ela tenha substância suficiente para se sustentar sozinha em sua força e sua presença. Se atualmente a arte brasileira não é mais monopólio do crítico e do curador brasileiro, que cada um seja livre para construir sua narrativa “inespecífica” de um país – e de uma arte – em ebulição.

9. Garramuño, Florencia, 2014, p.16.

V

In a recently published book, the Argentine cultural critic Florencia Garramuño analyzes what she calls “strange fruit” in contemporary art. Appropriating the title of a Nuno Ramos piece shown at MAM-RJ in 2010, Garramuño’s vocabulary addresses the contemporary period in which art forms in their normative logics (literature, film, visual arts, design, music, etc.) and creative techniques (editing, samplers, remixing, appropriation, spatial displacement, multimedia, etc.) are being constantly extended and cross-contaminated. Following her reasoning, we may infer from this article an inability to cope with the intense dynamic that took over Brazil’s visual arts in the 2000’s, when young artists were both ingested by the world and understood that they had to ingest Brazil. In this period, the more one pointed to the globalization of Brazilian artists, the more Brazilian institutions and the market extended their scope and initiatives from north to south, from rural regions to big cities. A period in which painting, video, performance art or installations were neither mutually exclusive nor markers of creative boundaries. A period in which, finally, there were no hermetic programs, no collective banners raised, no specificity championed as engine of cultural or aesthetic belongingness. Garramuño suggests that:

wagering on the unexpected is a way of developing a common language for different ways of not belonging. Not belonging to the specificity of any one art in particular, but also and particularly not belonging to an idea of art as specific. It would be precisely because the art of recent decades has undermined the idea of the specificity of a medium, that increasingly there is more multimedia art or what we might call “nonspecific art.”⁹

Perhaps we may further fray this concept proposed by the Argentinian critic to ultimately claim that our art of the first decade of this century is still “nonspecific” work in full flight, even if it has the substance to stand alone on its strength and presence. Brazilian art is no longer a monopoly for local art critics and curators; let each of them be free to build their “nonspecific” narrative of a country – and an art – that is in ebullition.

9. Garramuño, Florencia, 2014, p.16.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CESAR, Marisa Flório. Fronteiras móveis. In: FERREIRA, Glória (Org.). *Crítica de arte no Brasil – temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.
- FARIAS, Agnaldo; ANJOS, Moacir dos. *Geração da virada, 10 +1: os anos recentes da arte brasileira*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2007.
- FILHO, Paulo Venâncio. *Nova arte nova*. Rio de Janeiro: Centro Cultural do Banco do Brasil, 2008.
- GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos – sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Rio De Janeiro: Rocco, 2014.
- LABRA, Daniela Hochmann. *Legitimação Internacional da Arte Contemporânea Brasileira, análise de um percurso: 1940-2010*. Tese de Doutorado. Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, 2014.
- PEDROSA, Adriano; DUARTE, Luisa (Orgs.). *ABC – Arte Brasileira Contemporânea*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- REZENDE, Renato; BUENO, Guilherme. *Conversas com curadores e críticos de arte*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2013.
- SZTUTMAN, Renato (Org.). *Série Encontros – Eduardo Viveiros de Castro*. Rio de Janeiro: Azougue, 2008.

BIBLIOGRAPHIC REFERENCES

- CESAR, Marisa Flório. Fronteiras móveis. In: FERREIRA, Glória (Org.). *Crítica de arte no Brasil – temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.
- FARIAS, Agnaldo; ANJOS, Moacir dos. *Geração da virada, 10 +1: os anos recentes da arte brasileira*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2007.
- FILHO, Paulo Venâncio. *Nova arte nova*. Rio de Janeiro: Centro Cultural do Banco do Brasil, 2008.
- GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos – sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- LABRA, Daniela Hochmann. *Legitimação Internacional da Arte Contemporânea Brasileira, análise de um percurso: 1940-2010*. Tese de Doutorado. Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, 2014.
- PEDROSA, Adriano; DUARTE, Luisa (Orgs.). *ABC – Arte Brasileira Contemporânea*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- REZENDE, Renato; BUENO, Guilherme. *Conversas com curadores e críticos de arte*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2013.
- SZTUTMAN, Renato (Org.). *Série Encontros – Eduardo Viveiros de Castro*. Rio de Janeiro: Azougue, 2008.



Tony Camargo
VP24, 2016
Video digital
22"

**INTERNACIONALIZAÇÃO
DA ARTE**

CONTEMPORÂNEA

BRASILEIRA E

DIREÇÕES

MERCADOLÓGICAS

INTERNATIONALIZATION

OF BRAZILIAN

CONTEMPORARY ART AND

MARKET TRENDS



Daniela Labra

Tatiana Blass

Luz que cega – Sentado, 2011

Cera microcristalina, bronze
fundido, cadeira e refletor

150 x 150 x 150 cm

Foto: Rafael Adorján



A partir dos anos 2000, a arte brasileira começou a ter maior visibilidade no meio internacional acompanhando um movimento mais amplo, de rearticulações históricas e geopolíticas, no qual o multiculturalismo foi valorizado como uma estratégia de inserção econômica e simbólica de países e grupos étnicos periféricos no contexto global. Nesse cenário, a produção estética de países como China, Índia, Rússia e Brasil foi incensada internacionalmente enquanto portadoras de visualidades novas dentro de um circuito de artistas e críticos predominantemente euro-americanos, exaustos da tradição canônica da História da Arte Ocidental. No século XXI, a cultura tornou-se *commodity*, “algo em que se deve investir, distribuída nas mais diversas formas”,¹ acompanhando um movimento, iniciado na década de 1990, de inscrição da produção estética das periferias globais no sistema da arte hegemônico, impulsionado por certas estratégias econômicas dos mercados, como a transposição de fronteiras geopolíticas, ampliando também caminhos de circulação para artistas e obras de outras nações pelo mundo.

1. Yúdice, George, 2006, p.11.

Since the 2000's, Brazilian art has been enjoying more visibility internationally in step with a broader movement of historical and geopolitical re-articulations in which multiculturalism has been appreciated as a strategy for the peripheral countries and ethnic groups that have been economically and symbolically joining the global context. In this scenario, aesthetic products from countries such as China, India, Russia and Brazil have been hailed internationally for their new visualities in a predominantly Euro-American circuit of artists and critics who can no longer stand the canonical tradition of Western art history. Having becoming a commodity in the 21st century, culture is “invested in, distributed in the most inclusive ways”,¹ following a trend that started in the 1990's. This trend inscribed the aesthetic products of global peripheries in the hegemonic art system, driven by certain economic strategies of markets such as transposing geopolitical boundaries, expanding channels of circulation for artists and works from other nations around the world.

1. Yúdice, George, 2006, p.11.

Rodrigo Braga

Terra, 2008

Fotografia

60 x 90 cm





Paulo Nazareth

Sem título, da série Para Venda, 2011
Impressão fotográfica sobre papel algodão
93 x 70 cm
Cortesia Mendes Wood DM, São Paulo

No que tange ao Brasil, após o Plano Real (1994) e a estabilização da economia interna, o mercado de investimento em arte ganhou mais corpo com a abertura, em especial em São Paulo, de novas galerias com perfis que se encaixavam na demanda comercial por artistas transdisciplinares e transculturais do sistema da arte contemporânea global. A instalação de mais estabelecimentos comerciais, no país, gerou um aquecimento do circuito como um todo, o que terminou por indiretamente incentivar, já no início dos anos 2000, um incremento dos meios institucional e educacional representados pela recuperação e pela criação de novos espaços culturais nas grandes capitais e pela abertura de novos cursos de formação artística e teórica.

Por sua vez, esse processo acompanhou um quadro global de commodificação da cultura que fez com que as artes visuais fossem valorizadas dentro do país não apenas como um produto cultural, mas também como investimento. Tal fenômeno vem gerando, no Brasil, um mercado de luxo em expansão que, por vezes, mostra-se acrítico, mas que de certo modo está criando um circuito que se apresenta, em muitos momentos, mais vivo e aquecido do que o meio institucional, com seus museus que ainda não conseguem superar barreiras como carência de verbas, ausência de diretrizes curatoriais claras, de constituição de coleções e de comunicação com o público. Ainda assim, nesse quadro, as duas forças que impulsionam e prestigiam internamente a nova arte contemporânea brasileira são a instituição, que apesar das dificuldades possui um importante papel de consagrador crítico para o artista com alguma trajetória, e o colecionismo privado com seu capital, que muitas vezes beneficia as próprias instituições quando é aplicado na aquisição de obras para coleções de acesso público.

No cenário apresentado, constata-se que os artistas surgidos entre meados dos anos 1990 e a primeira década do século XXI puderam iniciar suas trajetórias em um terreno que aos poucos se estabiliza e se profissionaliza, e muitos deles, graças à originalidade estética e consistência conceitual de suas obras, vêm alcançando reconhecimento crítico no circuito euro-americano — que ainda responde pela legitimação de movimentos da arte. O recente incremento profissional da cena artística brasileira, concomitante à abertura do sistema hegemônico às práticas estéticas do chamado “outro cultural”, criou a primeira geração de artistas contemporâneos inseridos em bloco no mercado internacional.

O artista brasileiro surgido na virada do século XXI pertence a uma geração dedicada à experimentação estética e tem claras expectativas de inserção profissional no mundo espetacularizado da arte global. Conectado ao mundo virtual e com acesso a diferentes redes de informação, esse artista vê sua trajetória amadurecer simultaneamente à do mercado interno e se volta para a pesquisa individual em sintonia

After Brazil's Real Plan (1994) and the stabilization of the country's economy, the art market took off and São Paulo, in particular, saw new galleries opening with profiles that met the commercial demand for disciplinary and cross-cultural artists in the global contemporary art system. More commercial outlets energized the art world as a whole and eventually indirectly prompted institutional and educational growth in the early 2000's, as cultural spaces were reinvigorated or new ones opened in the country's capital cities and new courses offered artistic and art-theoretical education.

In step with the global process of commodification of culture, the visual arts were valued not only as cultural products but also as investment opportunities. In Brazil, this phenomenon has led to booming demand for luxury items that sometimes appears to be uncritical. In a way, however, it has created an art circuit that in many instances appears to be more lively and vigorous than institutional circles with their museums still beset by shortage of funds, absence of clear curatorial guidelines, and other problems involved in building collections and reaching out to the public. Nevertheless, in this context, the two forces that drive and internally add to the prestige of new Brazilian contemporary art are its institutions — and difficulties notwithstanding, they do play an important role in affording critical recognition for artists who have a certain trajectory — and private collectors, whose capital often benefits art institutions themselves when used to buy works for publicly accessible collections.

In the above scenario, we see that artists who emerged between the mid-1990's and the first decade of the 2000's were able to start careers on terrain that has been gradually stabilized and become more professional. Their aesthetic originality and conceptual consistency has been earning recognition from Euro-American critics — who still account for the legitimation of new trends in art. Recent developments on the professional Brazilian art scene have been concomitant with the hegemonic system's new-found openness to the aesthetic practices of what has been called the “cultural Other”, thus creating the first generation of contemporary artists to have entered the world market en bloc.

Brazilian artists who emerged at the turn of the 21st century belong to a generation dedicated to aesthetic experimentation and harbor expectations of advancement in the spectacularized global art world. Connected to the virtual world and accessing different information networks, artists see their careers maturing as the domestic market too grows and turn to individual research in line with other narratives around the world. They have no interest in asserting national identity through their work; they are acting independently or organized in artists' collectives but do not engage with art movements since the latter have broken up in the contemporary period. These artists situate their practice through dialogue with other cultures and the aesthetic, political and social references that intersect their everyday lives. They view art as a platform for reflecting on

Joana Traub Csekö
Passagens - Copacabana, 2012
Fotografia cor
66 x 100 cm



Luiz Braga

Árvore no tapajós
da série Night visions, 2007
Pigmento sobre papel
fotográfico de algodão
75 x 100 cm



com outras narrativas mundiais, desinteressado em afirmar uma identidade nacional por meio de sua obra, atuando de modo independente ou organizado em coletivos artísticos, mas sem comprometimento com movimentos da arte, uma vez que esses foram pulverizados na contemporaneidade. Tal artista posiciona sua prática em diálogo com outras culturas e referenciais estéticos, políticos e sociais que atravessam seu cotidiano, percebe a arte como plataforma de reflexão para assuntos de diversas ordens, envolvendo discussões acerca de outras experiências intersubjetivas e coletivas, e está apto para experimentar os mais diversos suportes e linguagens, da arte da performance à pintura, da fotografia à instalação.

Independentemente da mídia escolhida pelo artista contemporâneo brasileiro, o sistema em que atua é cosmopolita e, desse modo, ao se internacionalizar, a sua obra deixa de pertencer exclusivamente ao Brasil. Para críticos e curadores do mundo, o distintivo de uma obra ou do artista não é mais a sua nacionalidade, e sim a coerência e consistência da sua pesquisa artística. Entretanto, no que diz respeito ao mercado de investimento em arte, nota-se que, ao contrário da crítica especializada, os interesses econômicos que ditam as regras ainda valorizam a identidade do artista, promovida por desejos de consumos globais com características locais, que fazem com que o elemento identitário permaneça sendo considerado como um diferencial vendável. Nesse sentido, Beatriz Milhazes e sua obra são emblemáticas. Em novembro de 2012, a tela *Meu limão* (2000), de sua autoria, alcançou o recorde de valor para uma obra de arte brasileira, sendo vendida por US\$ 2,1 milhões em Nova York pela casa de leilões Sotheby's.² Se nenhuma parte dessa soma foi paga diretamente a Milhazes, por outro lado, ela recebeu sua quota em prestígio e se consolidou de vez como uma das mais reconhecidas pintoras "brasileiras" cuja obra, para muitos críticos estrangeiros, traduz em superfícies multicoloridas a sensualidade e musicalidade da estética neobarroca do país.³

various types of affairs, involving discussions about other intersubjective and collective experiences; they are apt to experiment with a wide range of supports and languages ranging from performance art to painting, from photography to installations.

*Whichever media Brazilian contemporary artists choose to work in, they are operating in a cosmopolitan system and, as they internationalize their work, it no longer belongs exclusively to Brazil. For the world's critics and curators, the distinctive aspect of an artist or work is no longer their nationality but the coherence and consistency of their artistic investigation. However, in the art investment market, unlike art criticism, the economic interests that make the rules continue to appreciate an artist's identity driven by global consumer appetites with local characteristics, which means that the element of identity is still at work and is still seen as an edge or selling point. In this respect, Beatriz Milhazes and her oeuvre are emblematic. In November 2012, her *Meu Limão* (My Lemon, 2000) fetched US\$ 2.1 million at Sotheby's in New York, a record high for a Brazilian work of art.² None of this amount went directly to Milhazes, but she got her share in prestige and once and for all consolidated her position as one of the most recognized "Brazilian" painters. In the eyes of many foreign critics, her work translates Brazil's neo-baroque aesthetic with multicolored surfaces, sensuality and musicality.³*

In any case, with or without the appeal of national identity, Brazilian art has been gaining more visibility not only at auctions but all over the art circuit of the fairs, biennials, exhibitions, publications and international events normally associated with cultural strategies reflecting the political, economic and diplomatic backdrop. Over the last fifteen years, several international ventures have taken on the task of presenting Brazil's art in cultural contexts the themes of which were quite remote from artistic aspects as such.

2. Beatriz Milhazes bate novo recorde em leilão da Sotheby's. O Globo On-line, 14 nov. 2012. Autor desconhecido. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/beatriz-milhazes-bate-novo-recorde-em-leilao-da-sothebys-6737005>>. Acesso em 04 fev. 2014.

3. A Fundação Cartier, em Paris, por ocasião de uma grande mostra da artista e do lançamento do respectivo catálogo, descrevia sua obra do seguinte modo: "In April 2009, the Fondation Cartier presented an exhibition devoted to the work of Beatriz Milhazes, one of the most important contemporary Brazilian artists. With their superimpositions of ornamental motifs, her brilliantly colored, hypnotic paintings are informed by colonial baroque and modernism as well as Brazilian folk art. Playing with substance and color, the book, realized in close collaboration with the artist, is a journey into the baroque palimpsest of Milhazes' work and reflects the scope of its painterly and musical influences." Disponível em: <<http://fondation.cartier.com/#/en/art-contemporain/55/publications/289/publications/427/beatriz-milhazes/>>. Acesso em: 04 fev. 2014.

2. Beatriz Milhazes sets new record at Sotheby's auction. O Globo On-line, November 14, 2012. Writer unknown: Available at <<http://oglobo.globo.com/cultura/beatriz-milhazes-bate-novo-recorde-em-leilao-da-sothebys-6737005>>. Accessed February 4, 2014.

3. Fondation Cartier in Paris described her work in the words below when it held a major exhibition and launched the corresponding catalogue: "In April 2009, the Fondation Cartier presented an exhibition devoted to the work of Beatriz Milhazes, one of the most important contemporary Brazilian artists. With their superimpositions of ornamental motifs, her brilliantly colored, hypnotic paintings are informed by colonial baroque and modernism as well as Brazilian folk art. Playing with substance and color, the book, realized in close collaboration with the artist, is a journey into the baroque palimpsest of Milhazes' work and reflects the scope of its painterly and musical influences." Available at: <<http://fondation.cartier.com/#/en/art-contemporain/55/publications/289/publications/427/beatriz-milhazes/>>. Accessed on: February 4, 2014.

Seja como for, com ou sem o apelo da identidade nacional, a produção de arte brasileira vem ganhando cada vez mais visibilidade não apenas nos leilões mas em todo um circuito formado por feiras de arte, bienais, exposições, publicações e eventos internacionais, comumente atrelados a estratégias culturais de fundo político, econômico e diplomático. Nos últimos quinze anos, diversas empreitadas internacionais se encarregaram de apresentar a arte do Brasil inserida em contextos culturais cujo mote esteve relacionado a fatores alheios a questões propriamente artísticas.

Em 2009, por exemplo, ocorreu em Roterdã a megaexposição *Brazil Contemporary: Contemporary art, architecture, and visual culture design*, apresentada em quatro museus da cidade, cada um deles voltado para uma das linhas temáticas do título.⁴ A mostra pretendia, como em outras que já haviam ocorrido na Europa e nos EUA desde o final do século anterior, expor com entusiasmo a diversidade e sofisticação da cultura brasileira. O perfil do evento ficava evidente já no release de imprensa, repleto de velhos e novos estereótipos, explanados de acordo com a realidade socioeconômica do Brasil naquele ano. A divulgação da mostra apresentava o país em seus vários aspectos contrastantes: um “gigante econômico do futuro”, destruidor de suas florestas e socialmente desigual; mas que, em consequência desses mesmos contrastes, conseguiu produzir um “coquetel de alta e baixa arte”. No que diz respeito ao segmento dedicado à arte contemporânea, esse era divulgado seguindo a praxe estabelecida por textos institucionais de exposições de arte brasileira na Europa realizadas a partir do início de 2000: mencionava, com destaque, Hélio Oiticica como o precursor de uma estética brasileira e uma influência máxima para as gerações de artistas contemporâneos brasileiros que o sucederam.⁵

4. Museum Boijmans Van Beuningen, Netherlands Architecture Institute, Netherlands Photo Museum e Kunsthal Rotterdam.

5. “Brazil is inspiring, astounding, amazing. It is one of the largest countries in the world, with vast cities of millions of inhabitants that defy the imagination. Brazil is also developing at breakneck speed and is one of the economic giants of the future. But Brazil has its downside too: the depletion of the rainforest, the enormous contrast between rich and poor, the favelas. These phenomena are culturally reflected in an exciting cocktail of high and low art, of street art and politically committed art, and of different art disciplines and traditional craftsmanship. Brazilian culture will go to your head.

The work of Hélio Oiticica (1937-1980) occupies pride of place. Oiticica considered that Brazil should not just passively undergo and imitate Western influences, but that artists should transmute these influences into a uniquely Brazilian culture. The exhibition shows to what extent today’s artists are still under the influence of Oiticica (...) who died in 1980, and who is often heralded as the father of the country’s culturally fluid aesthetic style. An immensely productive painter and sculptor, Oiticica’s work bridges the Modern and Postmodern, Minimal and Post-Minimal, while evidencing influences as diverse as Mondrian and Samba.” Disponível em: <<http://www.boijmans.nl/en/10/press/pressitem/76>>. Acesso em: 20 maio 2013.

In 2009, for example, Rotterdam hosted a mega-event called Brazil Contemporary: Contemporary art, architecture, and visual culture design, shown at four museums, one for each of theme stated in the exhibition title.⁴ Like previous events in Europe and the United States held after the end of the previous century, the aim was to enthusiastically showcase Brazilian culture’s diversity and sophistication. The event’s profile was already in evidence in a press release full of old and new stereotypes, described on the basis of Brazil’s social and economic situation at the time. Publicity showed Brazil’s contrasting- features: an “economic giant of the future” that was destroying its forests and preserving social inequality; but as a result of those contrasts, Brazil was able to produce a “cocktail of high and low art.” For the contemporary art segment, this type of publicity followed the practice established by institutional texts for Brazilian art exhibitions in Europe as of early 2000: mentions of Hélio Oiticica highlighted his role as forerunner of a Brazilian aesthetic and a major influence for successive generations of Brazilian contemporary artists.⁵

However, an eye-catching point in the publicity copy for Brazil Contemporary is the fact that the organizers announced the exhibition as a kind of continuation of the success achieved by the similar China Contemporary (2006), also shown in different segments at the same three institutions that hosted the Brazilian exhibition. This comparison sheds light on the motivation behind this theme event and a number of other high-profile Brazilian art and culture exhibitions held in Europe particularly as of 2004 that did not meet the demand for aesthetic renovation of the exhausted Western cultural agenda of the late 20th century, but translated the sense of a business opportunity spotted by Brazilian and foreign institutions and international relations departments when Brazil was hailed as part of the BRIC bloc in 2001. This idea was formulated by the Brit-

4. Museum Boijmans Van Beuningen, Netherlands Architecture Institute, Netherlands Photo Museum, and Kunsthal Rotterdam.

5. “Brazil is inspiring, astounding, amazing. It is one of the largest countries in the world, with vast cities of millions of inhabitants that defy the imagination. Brazil is also developing at breakneck speed and is one of the economic giants of the future. But Brazil has its downside too: the depletion of the rainforest, the enormous contrast between rich and poor, the favelas. These phenomena are culturally reflected in an exciting cocktail of high and low art, of street art and politically committed art, and of different art disciplines and traditional craftsmanship. Brazilian culture will go to your head.

The work of Hélio Oiticica (1937-1980) occupies pride of place. Oiticica considered that Brazil should not just passively undergo and imitate Western influences, but that artists should transmute these influences into a uniquely Brazilian culture. The exhibition shows to what extent today’s artists are still under the influence of Oiticica (...) who died in 1980, and who is often heralded as the father of the country’s culturally fluid aesthetic style. An immensely productive painter and sculptor, Oiticica’s work bridges the Modern and Postmodern, Minimal and Post-Minimal, while evidencing influences as diverse as Mondrian and Samba.” Available at: <<http://www.boijmans.nl/en/10/press/pressitem/76>>. Accessed on: May 20, 2013.

No entanto, um ponto que chama a atenção no material de divulgação de *Brazil Contemporary* é o fato de os organizadores anunciarem que a exposição era uma espécie de continuação do sucesso alcançado pela similar *China Contemporary* (2006), igualmente apresentada em diferentes segmentos, nas mesmas três instituições que acolheram a mostra brasileira. Tal comparação lança luz sobre a motivação por trás deste evento temático e de uma série de outros sobre arte e cultura brasileira, de grande monta e abrangência, ocorridos sobretudo na Europa a partir de 2004, que não cumpria a demanda de renovação estética da esgotada agenda cultural ocidental do final do século XX, mas traduzia o senso de oportunidade de negócios percebido por instituições e departamentos de relações internacionais brasileiras e estrangeiras, após a inclusão do Brasil, em 2001, no bloco de países denominados BRICs. Tal ideia foi formulada pelo economista inglês Jim O'Neill, no estudo "Building Better Global Economic BRICs", que projetou o Brasil como uma das quatro economias dominantes em 2050, com Rússia, Índia e China. Tal anúncio rapidamente se refletiu no sistema da arte contemporânea como um *boom* do interesse pela arte brasileira, que acompanhou a mesma linha ascendente experimentada pela produção artística da China, iniciada pouco antes.⁶

Para uma avaliação das trajetórias de exposições coletivas de arte brasileira contemporânea apresentadas no meio internacional, a partir dos anos 2000, que sustentaram a visão do Brasil como uma ascendente potência econômica, vale citar as mostras realizadas no exterior durante a gestão do ex-banqueiro Edegar Cid Ferreira (1993-2005), na Fundação Bienal de São Paulo, ainda que o seu legado, hoje falido, seja de certo modo maldito, talvez por uma aversão do meio institucional à marca espetacular que este fazia questão de imprimir em seus negócios com arte.⁷ As exposições que sua organização, a *Brazil Connects*, produziu foram realizadas segundo a lógica de promover a cultura brasileira e gerar lucro, a partir da utilização de fundos públicos e privados. Entre as principais mostras com te-

*ish economist Jim O'Neill's Building Better Global Economic BRICs, which predicted that Brazil, Russia, India and China would be the worlds top four economies by 2050. His view was soon absorbed into the contemporary art system in the form of growing interest in Brazilian art on the same ascending line as for China's artistic production, which had started shortly before.*⁶

On examining the paths of group exhibitions showing contemporary Brazilian art that featured in international media as of the 2000's and endorsed the image of Brazil as a rising economic power, it is worth mentioning events held in other countries during the period in which former banker Edegar Cid Ferreira (1993-2005) presided over the Fundação Bienal, Although his legacy, now bankrupted, is somewhat ill-fated, this is perhaps due to the fact that institutional circles were averse to the spectacular brand that he made a point of impressing when dealing with art.⁷ His art-related organization, Brazil Connects, produced exhibitions that aimed at promoting Brazilian culture and earning a profit while using public and private funds. Among the Brazil-themed exhibitions designed by foreign and Brazilian curators and produced by Ferreira's organization, the following were highlights: Brazil + 500: Mostra do Redescobrimto [Brazil + 500: Rediscovery Exhibition] OCA, São Paulo, 2000; Brazil in Venice, Venice, 2001; Experiment Experiência: Eighteen Contemporary Brazilian Artists, Museum of Modern Art, Oxford, UK, 2001; Côte à Côte - Art Contemporain du Brésil, Capc Musée d'Art Contemporain de Bordeaux, 2002; Brazil: Body & Soul, Guggenheim Museum, New York, 2001-02; Brazil: Body Nostalgia, National Museum of Modern Art, Tokyo, 2004.

Brazil Connects was instrumental in driving a new boom period for Brazilian art at the turn of the millennium, although its activities were to cease abruptly when the banker's rights were suspended and his assets sequestered by the Supreme Court in 2005. However, the grandiose profile of his ventures was to be continued — although not directly — in affirmative measures taken by the Ministry of Culture during the Lula administration (2003-2010), which invest-

6. Vale observar, contudo, que a predominância e a valorização mercantil da arte contemporânea chinesa, cujo boom se dá no início dos anos 2000, são maiores que as de todos os outros países BRICs, sendo a arte contemporânea chinesa apontada, no começo de 2014, como líder absoluto do mercado de arte contemporânea não Ocidental, de acordo com a Revista Forbes. Por sua vez, o Brasil, embora chame a atenção da crítica e dos mercados, em 2013, representou apenas 1% das vendas no mercado internacional. Para mais detalhes consultar o site: <<http://www.forbes.com/sites/alexandreerrera/2014/01/07/chinese-contemporary-art-goes-global-and-for-real/>; <http://www.latituedebrasil.org/pesquisa-setorial/>>. Acesso em: 03 fev. 2014.

7. Em 2005 o Banco Santos, de Edegar Cid Ferreira, sofreria a intervenção judicial do Banco Central, o qual também ordenou o sequestro do patrimônio do empresário, que incluía uma eclética coleção de 12 mil obras de arte, reunindo de estátuas gregas a trabalhos contemporâneos.

6. However, contemporary Chinese art, which had been booming in the early 2000's, outstripped all the other BRICs in terms of commercial predominance and market value. By early 2014, Forbes magazine was describing China as absolute leader of the non-Western contemporary art market. Whereas Brazil accounted for only 1% of the international market's sales in 2013 — it did draw the attention of critics and markets. For more details see: <<http://www.forbes.com/sites/alexandreerrera/2014/01/07/chinese-contemporary-art-goes-global-and-for-real/>; <http://www.latituedebrasil.org/pesquisa-setorial/>>. Accessed on: February 3, 2014.

7. In 2005, the Central Bank of Brazil ordered judicial intervention for Cid Ferreira's bank (Banco Santos) and assets seized included an eclectic collection of 12,000 pieces ranging from Greek statues to contemporary works.



Marcius Galan

Extensão (Instalação), 2004

Fio elétrico e lâmpada

Dimensões variáveis

Foto: Edouard Fraipont

mática brasileira produzidas no exterior pela organização de Ferreira, com curadores estrangeiros e brasileiros, destacam-se: *Brasil + 500: Mostra do Redescobrimento*, OCA, São Paulo, 2000; *Brazil in Venice*, Veneza, 2001; *Experiment Experiência: Eighteen Contemporary Brazilian Artists*, Museum of Modern Art, Oxford, UK, 2001; *Côte a Côte - Art Contemporain du Brésil*, Capc Musée d'Art Contemporain de Bordeaux, 2002; *Brazil: Body & Soul*, Guggenheim Museum, Nova York, 2001-02; *Brazil: Body Nostalgia*, National Museum of Modern Art, Tokyo, 2004.

A *Brasil Connects* foi peça fundamental na promoção de um novo boom da arte brasileira na virada no milênio, embora suas atividades viessem a cessar abruptamente com a suspensão dos direitos do banqueiro e o respectivo sequestro de seus bens pelo Supremo Tribunal Federal, em 2005. No entanto, o perfil grandiloquente de suas empreitadas teria, ainda que não diretamente, continuidade nas ações afirmativas promovidas pelo Ministério da Cultura da era Lula (2003-2010), quando ocorreu um grande investimento de caráter oficial e propagandístico em exposições no âmbito internacional, cuja tônica era promover a imagem do Brasil do BRICS e seus bons indicadores de crescimento econômico e social conquistados desde a implementação do Plano Real, na década anterior. Assim, a cultura brasileira, que já havia sido percebida por Cid Ferreira como um capital simbólico poderoso para valorizar o país e atrair investidores de toda sorte, seria ainda mais disseminada nos países hegemônicos em eventos financiados com verba pública, ocorridos paralelamente ao fechamento de acordos diplomáticos e comerciais. Na Europa, grandes eventos com programações diversas e miscelâneas, patrocinados pelo Ministério da Cultura brasileiro, ajudaram a divulgar a arte brasileira contemporânea – mas não só – em diferentes cidades de países como França e Alemanha, especialmente entre 2005 e 2006.⁸ Do mesmo modo, vale destacar a edição especial da feira de arte de Madrid, ARCO 2008, dedicada ao país e suas artes visuais, que foi acompanhada por várias exposições pela cidade com a presença de dezenas de profissionais do meio, sendo boa parte financiada com verba federal da pasta da Cultura.

Nessas empreitadas, notava-se que, ao mesmo tempo em que a arte brasileira era promovida, o discurso oficial construía uma “marca Brasil” que enfatizava a diversidade étnica e cultural, cujo bordão, “Um País de Todos”, seria estampado em logomarca colorida e impresso nas campanhas governamentais, dentro e fora do país, ao

ed heavily in publicity for exhibitions internationally and promoted its image among the BRICS for upbeat economic and social growth indicators after the Real Plan's introduction in the previous decade. Cid Ferreira saw Brazilian culture as powerful symbolic capital that would boost the country's valuation and attract all sorts of investors. This culture got even more outreach in the hegemonic countries after events that were paid for by public funds and held while new diplomatic and trading agreements were being inked. By 2005 and 2006, Brazil's Ministry of Culture was sponsoring major events across Europe and several French and German cities in particular, featuring diverse and sundry content to help promote contemporary Brazilian art, among other aims.⁸ Another high point was the special iteration of ARCO 2008 fair in Madrid focusing on Brazil and its visual arts, along with several exhibitions around the city attended by dozens of professionals from art circles, largely financed by federal funds from the Ministry of Culture.

Note that while Brazilian art was being promoted, official discourse was building a “Brazil trademark” that emphasized ethnic and cultural diversity. A colored logo bore the slogan “A country for everybody” printed for government campaigns in Brazil and internationally throughout both terms that Lula da Silva served as president. This official slogan applied to culture was used to promote several initiatives in various localities and countries nationally and internationally in order to help disseminate a very varied range of artistic practices. On the international level, for sure, these promotional and cultural policy initiatives did help develop a new image of Brazil as an emerging power both economically and artistically. The last of these cultural events funded by the Ministry of Culture took place during Dilma Rousseff's government following an agreement signed by the previous administration and Brazil's was the country honored at the Europalia festival held in Belgium, in 2011. After this event, during the president's first term in office, the Ministry of Culture took a different approach and by 2014 many international artistic outreach programs had come to an end.

At the same time as all these events were held to encourage and publicize Brazilian art and culture abroad, the domestic art market was also being noticed for its fast growth as the 1990's ended. During the Lula government, the Ministry of Culture dialogued with various cultural sectors, both institutional and commercial, and encouraged art professionals, including gallery owners, to organize the sector. Arising from contacts and negotiations between government agencies and these market players, the Brazilian Asso-

8. Nesse período, ocorreram o Ano do Brasil na França (2005) e a “Copa da Cultura” na Alemanha (2006) durante a Copa do Mundo. O texto do Ano do Brasil na França definia os objetivos destas empreitadas patrocinadas pelo Ministério da Cultura: “O Espaço Brasil congrega a iniciativa pública, a iniciativa privada e a sociedade civil. Foi idealizado como modelo de apresentação do Brasil no exterior, visando não só divulgar a cultura brasileira, mas também reforçar os laços comerciais já existentes e abrir novos mercados. Os conceitos da diversidade cultural e da modernidade brasileira estão presentes na programação elaborada para se desenvolver durante todo o evento na França”. Disponível em: <<http://www2.cultura.gov.br/site/2005/01/11/ano-do-brasil-na-franca2005-2/>>. Acesso em: 11 nov. 2013.

8. In the same period, there was the ‘Year of Brazil in France’ (2005) and the “Culture Cup” in Germany (2006) while the World Cup was being staged. The ‘Year of Brazil in France’ program set out the aims of these initiatives sponsored by the Ministry of Culture: “Espaço Brasil [literally ‘Brazil Space’] combines public initiative, private enterprise and civil society. It has been conceived as a model for Brazil's presentation internationally, not only promoting Brazilian culture but also strengthening existing trading links and opening up new markets. Cultural diversity and Brazilian modernist concepts feature in a program designed to run throughout the event in France.” Available at: <<http://www2.cultura.gov.br/site/2005/01/11/ano-do-brasil-na-franca2005-2/>>. Accessed on: November 11, 2013.

longo dos dois mandatos de Lula da Silva. Tal mote oficial, aplicado à Cultura, serviu para promover diversas ações nacionais e internacionais, em localidades e países distintos, ajudando a divulgar práticas artísticas das mais diferentes naturezas. Por certo, no âmbito exterior, essas ações promocionais e de política cultural ajudaram a elaborar uma nova imagem do país como potência econômica e *artística emergente*. O último desses eventos culturais financiados pelo MinC, contudo, aconteceu já no governo Dilma Rousseff, como seguimento de um acordo firmado pela administração anterior. Tratou-se da participação do Brasil como país homenageado no festival *Europália*, na Bélgica, em 2011. Após o evento, o Ministério da Cultura, no primeiro mandato da presidente, mudou sua atuação encerrando diversos programas de difusão artística no exterior até 2014.

Ao mesmo tempo em que se deram todos esses eventos como modo de estimular e divulgar a arte e a cultura brasileira no exterior, o mercado de arte interno também começou a ser percebido como uma área de ponta em franco crescimento desde o final dos anos 1990. Durante o governo Lula, o Ministério da Cultura abriu diálogo com diversos setores culturais, tanto institucionais como comerciais, estimulando a organização setorial dos profissionais da área, entre eles os galeristas. Assim, a partir de articulações entre agências do governo e esses atores do mercado foi fundada, em 2007, a Abact, Associação Brasileira de Galerias de Arte Contemporânea, uma organização sem fins lucrativos que hoje reúne 46 estabelecimentos. A entidade que, segundo seu estatuto, reconhece como fundamental o papel da arte contemporânea “na construção e exportação de uma imagem moderna do pensamento brasileiro”, tem como missão ampliar o intercâmbio cultural, promover ações para profissionalização e desburocratização do mercado e fomentar o diálogo e a educação em torno do setor de arte contemporânea no Brasil, valorizando as diferentes etapas de produção e seus responsáveis.⁹

ciation of Contemporary Art Galleries (locally Abact) was founded in 2007 as a non-profit organization that now has 46 members. Its articles recognize the crucial role of contemporary art “in building and exporting a modern image of Brazilian thought”. Its mission is to broaden cultural interchange, promote initiatives to reduce bureaucracy and professionalize the market, and foster dialogue and education around the contemporary art sector in Brazil, while enhancing the value of the different stages of production, as well as the persons or entities responsible for them.⁹

In 2011, the Abact started to help coordinate an entirely new program for internationalizing Brazilian Contemporary Art devised by Apex-Brazil (Brazil’s Export and Investment Promotion Agency), attached to the Ministry for Development, Industry and Foreign Trade, together with the Fundação Bienal de São Paulo, and therefore remote from the Ministry of Culture. Named Latitude – Platform for Brazilian Art Galleries Abroad, the program was introduced in 2012 to promote contemporary art galleries by “creating opportunities for projects and business initiatives internationally.” It is currently developing a number activities including seminars, courses, minor publications and guided tours for foreign art professionals visiting Brazilian fairs and events. A point to note, however, is that this initiative promoting contemporary Brazilian art abroad, launched by a public-private partnership with federal government support, is basically focusing on the commercial sector to the detriment of the institutional side. This aspect shows that cultural policies in Brazil, after a short-lived ‘golden age’ in the previous presidential tenure, had difficulty devising long-term strategies to foster growth in artistic circles from an institutional and educational perspective for outreach to educate the public or consumers, as well as collections and research centers that could be accessible for large numbers of people, as opposed to the exclusive and excluding effects of a market-based approach.

9. Disponível em: <<http://abact.com.br/abact-missao>>. Acesso em: 04 jan. 2014.

9. Available at <<http://abact.com.br/abact-missao>>. Accessed on: January 4, 2014.

Carmela Gross

Uma casa, 2006

Lâmpadas fluorescentes e 22 tripés metálicos.

3 x 3 x 2 m

Vista no Gabinete de Arte Raquel Arnaud (2007)

Foto: João Nitsche





Ernesto Neto

Simple and light as a dream...

the gravity don't lie...just loves the time, 2006

Tule de elastano, meias de nylon, esferas de vidro e isopor

Vista da instalação: Tanya Bonakdar Gallery, New York, 2006

450 x 750 x 550 cm

Foto: Fabian Birgfeld





Matheus Rocha Pitta

Fundos Reais, 2008-2009

7 monitores de segurança, 7 dvd players,

7 ntsc videos, 6 minutos cada, mesa de madeira

380 x 80 x 70 cm

Em 2011, a Abact passou a cooperar na coordenação de um inédito programa de Internacionalização da Arte Contemporânea Brasileira traçado pela Apex-Brasil (Agência Brasileira de Promoção de Exportações e Investimentos), órgão gerido pelo Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior, em conjunto com a Fundação Bienal de São Paulo, sendo, portanto, distante do MinC. Sob o nome de *Latitude – Platform for Brazilian Art Galleries Abroad*, o programa foi criado em 2012 para promover o setor de galerias de arte contemporânea brasileira, “criando oportunidades para projetos e negócios no exterior”. Hoje, desenvolve atividades diversas que incluem seminários, cursos, pequenas publicações e visitas guiadas para profissionais estrangeiros das artes em feiras e eventos brasileiros. Deve-se observar, contudo, que tal iniciativa, voltada para a promoção da arte brasileira contemporânea no exterior e lançada por uma parceria público-privada, com respaldo do Governo Federal, tem foco essencialmente no setor comercial em detrimento do institucional. Tal fato demonstra que as políticas culturais do Brasil, após um breve período áureo vivido na gestão presidencial anterior, tiveram dificuldade para traçar estratégias de longo prazo que fomentem o crescimento do meio artístico com uma perspectiva institucional e educativa, relacionada com a formação não apenas de público ou dos consumidores, mas também de acervos e de centros de pesquisa que poderiam ser acessíveis a muitos, ao contrário do que ocorre no meio exclusivo e excludente do mercado.

Embora tenha havido mudanças e melhorias nas políticas culturais nos últimos dez anos, em especial as relativas aos museus, com a criação do Ibram, órgão federal responsável pela área,¹⁰ as estratégias federais atualmente estão mais voltadas para as iniciativas privadas com fins lucrativos. Assim, impulsionam a visibilidade da produção artística brasileira contemporânea em feiras internacionais, geralmente descoladas de leituras críticas sobre a história e os desenvolvimentos artísticos no Brasil e suas conexões com etapas da história da arte ocidental. Nesse processo, ao estar presente em eventos globalizados, como feiras, os trabalhos de artistas brasileiros circulam e são adquiridos por coleções estrangeiras privadas e, em menor grau, públicas. Portanto, há uma inclusão “física” das obras em contextos internacionais, mas tal circulação primordialmente mercadológica não incide em um imediato reconhecimento cultural ou um reposicionamento da arte brasileira como alteridade emergente, “no interior das políticas de representação transcultural dentro da escalada da globalização da diversidade cultural”.¹¹

While there have been changes and improvements in cultural policies over the past decade, particularly for museums, with Ibram set up as federal body responsible for the area,¹⁰ federal strategies are currently more focused on private for-profit initiatives. On this basis, these strategies boost the visibility of contemporary Brazilian artistic production at international fairs but are generally remote from critical interpretations of art history and developments in Brazil and their connections with stages in the history of Western art. In this process, by showing at global events such as fairs, works by Brazilian artists are circulating and being acquired more by private collectors than public entities. There is “physical” inclusion of works in international contexts, but this is primarily showing for marketing purposes and it does not lead to immediate cultural recognition or repositioning for Brazilian art as emerging alterity “within transcultural representation policies as part of the escalating globalization of cultural diversity.”¹¹

In this respect, we see that although contemporary Brazilian art has increasingly been in demand for international exhibitions since the mid-1990's, the writings and curatorial designs of many foreign curators to this day seem to surrender to the temptation of over-simplifying the complex trajectory of historical and artistic events that underpin our production. Not rarely we see the theoretical and aesthetic discussions that developed in 20th-century Brazil being minimized by international agents who continue to make superficial connections between Brazil's social-cultural context and the artistic production that it engenders.

The various international initiatives of the last few decades, with their more or less spectacular character and more or less in-depth approaches, led to certain themes becoming widely known internationally – modernist anthropophagy, neo-Concrete art, the founding of Brasília and Tropicália as milestones of artistic and cultural transformation in Brazil that were directly related to aesthetic renovation internally. Apart from the inauguration of the new capital city, which was an event laden with symbolism and promise for the future, the other three instances refer to the development of concepts and artistic practices. Today they are widely adopted in content written by foreign curators and critics as the correct backdrop for the contemporary art proposals of artists that emerged at the end of the 20th century. Since our own period is that of the post-historical modernity that emerged simultaneously with the decadence of universal modernist canons, the non-hegemonic regions' artistic avant-garde events are no longer seen a

10. O Instituto Brasileiro de Museus (Ibram) foi criado pelo Presidente da República Luiz Inácio Lula da Silva em janeiro de 2009. A nova autarquia vinculada ao Ministério da Cultura (MinC) sucedeu o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) nos direitos, deveres e obrigações relacionados aos museus federais. O órgão é responsável pela Política Nacional de Museus (PNM) e pela melhoria dos serviços do setor: aumento de visitação e arrecadação dos museus, fomento de políticas de aquisição e preservação de acervos e criação de ações integradas entre os museus brasileiros. Também é responsável pela administração direta de 30 museus. Disponível em: <<http://www.museus.gov.br/acessoainformacao/institucional-2/>>. Acesso em: 04 jan. 2014.

11. Barriendos, Joaquín, 2010.

10. The Brazilian Institute of Museums (Ibram) was set up by President Luiz Inacio Lula da Silva in January 2009 as an entity attached to the Ministry of Culture to succeed the Historical and Artistic Heritage Institute (Iphan) in the latter's rights, duties and obligations concerning federal museums. Ibram is responsible for National Museums Policy and adding to the sector's services with more visitation and revenues, supporting acquisition and preservation policies for collections, and devising integrated initiatives for museums nationwide. It is also directly managing 30 museums. Available at: <<http://www.museus.gov.br/acessoainformacao/institucional-2/>>. Accessed on: January 4, 2014.

11. Barriendos, Joaquín, 2010.

Paulo Nazareth

Sem título, da série Composição com Sofás, 2012

Impressão fotográfica sobre papel algodão

75 x 100 cm

Cortesia Galeria Mendes Wood



Nesse sentido, observa-se que, apesar de a arte brasileira contemporânea ser cada vez mais solicitada como objeto de exposições internacionais desde meados dos anos 1990, muitos curadores estrangeiros parecem ainda hoje ceder, em seus textos e curadorias, à tentação de simplificar a complexa trajetória dos acontecimentos históricos e artísticos que respaldam nossa produção. Não é incomum que debates teóricos e estéticos internos, desenvolvidos ao longo do século XX no país, sejam minimizados por agentes internacionais, que continuam fazendo conexões superficiais entre o contexto sociocultural brasileiro e a produção artística que se engendra nele.

As diferentes empreitadas realizadas no exterior nas últimas décadas, com caráter mais ou menos espetacular e abordagens mais ou menos aprofundadas, tornaram conhecidos internacionalmente a Antropofagia modernista, o Neoconcretismo, a fundação de Brasília e a Tropicália como marcos de transformação artística e cultural no Brasil, diretamente relacionados às renovações estéticas internas. Com exceção da inauguração da capital, que foi um evento carregado de simbologia e promessa de futuro, os outros três momentos referem-se também ao desenvolvimento de conceitos e práticas artísticas e, hoje, são plenamente adotados em textos curatoriais e críticos estrangeiros como pano de fundo certo das propostas de arte contemporânea dos artistas surgidos no final do século XX. Posto que vivemos no período de uma modernidade pós-histórica que emerge simultaneamente à decadência dos cânones modernistas universais, os eventos das vanguardas artísticas das regiões não hegemônicas não são mais compreendidos como acontecimentos de uma modernidade de segunda classe. Desse modo, as vanguardas modernas e contemporâneas da arte brasileira vêm alcançando reconhecimento também como contribuições originais para a própria revisão da história da arte contemporânea e já figuram ao lado de outros movimentos da arte que se disseminaram após a Segunda Guerra Mundial, em especial nos Estados Unidos.

second-rate modernity' s events. Therefore, Brazilian art' s modern and contemporary avant-gardes have also gained recognition as original contributions to a revised history of contemporary art and now feature alongside other artistic movements that developed after World War II, especially in the United States.

As noted above, the last two decades in Brazil have seen the art market undergo an accelerated process of professionalization and growth, whereas institutional facilities have developed very slowly and failed to keep pace with the former. However, much Brazilian art has been internationalized by various initiatives; facilities at home are still very sparse and incomplete for the art education courses, documentation centers and public collections of Brazilian art that should now be strengthening the theoretical and historical discourses that accompany the effort to gain international recognition for local artistic production. This problem affects the process of Brazilian art playing a full role internationally, thus allowing our production to often be reiterated by stereotypical and superficial views of Brazil' s artistic developments and artists. In some sense, this situation arises as the continuation of longstanding problems concerning the State' s investments and priorities in relation to the institutional sector that were diagnosed by the São Paulo critic Aracy Amaral in 1987, when she pointed to several lacunae in cultural policies that directly related to the prejudices of international critics who treated Brazilian art as folklore.

Amaral analyzed the outcome of indifferent acquisition policies and omissions in previous decades to show the absence of a "respectable state heritage of Brazilian art" as a factor that kept the country' s museums in a state of extreme vulnerability precisely at a time when there was growing interest in art research locally. She concluded that institutional weakness was chiefly behind the lack of knowledge of Brazil' s artistic production and superficial notions that prevailed internationally. Remedying this situation would require government to take a different approach, while Brazilian and

Como observado no início deste artigo, as últimas duas décadas no Brasil viveram um acelerado processo de profissionalização e incremento do mercado de arte que, no entanto, cresceu em descompasso com o meio institucional, cujo ritmo de melhorias é vagaroso. Por mais que a arte brasileira venha se internacionalizando por meio de diversas iniciativas, no país ainda são escassos e incompletos os equipamentos básicos que servem à formação do profissional da arte, tais como centros de documentação e coleções públicas de arte brasileira, os quais deveriam dar solidez aos discursos teóricos e históricos que acompanham o movimento de inserção da produção artística no exterior. Tal problema afeta o processo de inserção da arte brasileira no meio internacional, permitindo que frequentemente nossa produção seja referendada por visões estereotipadas e superficiais dos desenvolvimentos artísticos e artistas brasileiros. De certa forma, tal situação apresenta-se como a continuidade de antigos problemas de investimento e prioridades do Estado com relação ao setor institucional do país, que foram diagnosticados em 1987 pela crítica paulistana Aracy Amaral. Naquele momento, ela apontava diversas lacunas nas políticas culturais internas que incidiam diretamente no modo folclórico e preconceituoso com que a crítica internacional percebia a arte brasileira.

Em sua análise, Amaral notava que, no Brasil, como consequência de políticas de aquisições indiferentes e omissas nas décadas anteriores, havia a falta de um “respeitável patrimônio estatal de arte brasileira”, fator que mantinha os museus do país em estado de extrema vulnerabilidade, justamente em um momento em que crescia, no setor interno, um interesse pela pesquisa de arte. Para a autora, a fragilidade institucional seria a maior responsável pelo desconhecimento e pelas noções superficiais da produção artística do Brasil no exterior, de forma que o modo de contornar essa situação estaria em uma mudança de postura do Estado e também dos próprios críticos e historiadores brasileiros e latino-americanos, que deveriam assumir a responsabilidade de divulgar e registrar a produção de artes visuais de seus países. Aracy Amaral insistia que deveríamos reconhecer a nossa arte como sendo o melhor de nós; caso contrário, ninguém iria reconhecê-la.¹²

*Latin Americans critics and historians too should take responsibility for following and publicizing visual art work in their countries. Aracy Amaral insisted that we should recognize our art as our best facet; otherwise nobody else would do so.*¹²

Today, however, this situation has greatly changed since there are sufficient numbers of Brazilian critics and curators (as well as gallery owners and producers) to ensure that our artistic production's varied generations and languages circulate worldwide. In addition, government policies and institutional investment are in much better shape than 27 years ago. Since 2003, in particular, there have been more constant efforts to introduce various cultural policies and we have seen unprecedented measures such as official support for all kinds of activities, including work on collections and publications. On the other hand, art is still affected by such basic problems as the absence of specialized art libraries; important archives are poorly organized (including one of Brazil's most important centers for historical documentation of modern and contemporary art belonging to the Fundação Bienal de São Paulo); the State is doing little to build a significant public art collection; Adolpho Leirner's Constructive Art Collection was sold off to Houston's Museum of Fine Arts in 2007 after unsuccessful attempts to negotiate for it to be acquired by a Brazilian institution.

Since we really are living in the age of commodification of culture, the credit afforded by Brazilian art's visibility on the international scene is an irreversible fact for the no market. However, we must recognize that this is not necessarily the best way for Brazil's theoretical, critical and curatorial production to earn international recognition as the legitimate voice of our own aesthetic production. At this point, our art is still our own, but engagement with contemporary art's global system is dictated by the increasingly transcultural, centralizing and colonialist hegemonic centers of culture.

Rosana Paulino

Da série Adão e Eva no Paraíso Brasileiro, 2014
Colagem, grafite e acrílica sobre papel
49,5 x 34,5 cm

12. “Reconhecendo, adquirindo, projetando em exposições e publicações, estaremos dizendo em voz alta dentro e fora de nosso espaço que temos valores. Este é o primeiro passo para sermos respeitados no exterior, ou que de lá venham nos procurar para localizar as mais elevadas contribuições de nosso meio artístico. (...) Acreditamos que, no momento em que projetarmos, com força, nossa criatividade na área das artes visuais, oferecendo condições de existência como espaço e equipamento técnico às nossas entidades museológicas, nos tornaremos mais respeitáveis perante nós mesmos e no exterior. Ou inicia-se um trabalho nesse sentido ou estamos endossando a discriminação de que somos alvo. Ou acreditamos em nossa arte, que é o melhor de nós, ou: por que os de fora teriam de reconhecê-la?” (Amaral, Aracy, 2006, p. 41-42).

12. “By recognizing, acquiring, reaching out through exhibitions and publications, we will be saying — in our own space and elsewhere — that we hold values. This is the first step to our being respected abroad, or letting them come here to find the most elevated contributions from our artists. (...) We believe that when we forcefully project our creativity in the visual arts, and offer our museologic entities conditions in which they can exist — such as space and technical equipment we will become more respectable in our own eyes and internationally. Either we start working in this direction or we are endorsing the discrimination aimed at us. Either we believe in our art, which is the best of us, or: why would outsiders have to recognize it?” (Amaral, Aracy, 2006, p. 41-42).

AS FILHAS DE EVA



Hoje, contudo, esta situação é bastante diferente, posto que há quantidade de críticos e curadores brasileiros (assim como galeristas e produtores) em número suficiente para fazer circular pelo mundo diferentes gerações e linguagens da nossa produção artística. Além disso, a situação das políticas públicas e do investimento institucional é bem mais forte do que há 27 anos, especialmente a partir de 2003, quando os esforços na implementação de políticas culturais diversas tornaram-se mais constantes, e pudemos observar ações antes inéditas, como a de editais que fomentam atividades de todo tipo, inclusive de formação de acervo e publicações. Por outro lado, o meio da arte ainda sofre com problemas de base, entre eles a ausência de uma rede de bibliotecas especializadas em arte, arquivos importantes mal organizados (inclusive um dos mais importantes centros de documentação histórica da arte moderna e contemporânea no país, pertencente à Fundação Bienal de São Paulo), e poucas ações para a formação de um acervo de arte estatal significativo, tal como demonstrou a evasão da Coleção Adolpho Leimer de Arte Construtiva, vendida para o *Museum of Fine Arts de Houston*, em 2007, após tentativas frustradas de negociação para que essa fosse adquirida por alguma instituição nacional.

Já que de fato vivemos a era da comodificação da cultura, o crédito da visibilidade da arte brasileira no cenário internacional é um dado irremediável no mercado. Contudo, é necessário reconhecer que esta via não necessariamente é a melhor para que a produção teórica, crítica e curatorial do Brasil alcance reconhecimento internacional como a voz de legitimação da nossa própria produção estética. Até o momento, a arte é nossa, mas a inserção no sistema global da arte contemporânea é ditada pelos centros hegemônicos de cultura, cada vez mais transculturais, centralizadores e ainda colonialistas.

Seja como for, a produção artística brasileira contemporânea vem se destacando, acima de tudo, pela singularidade e cosmopolitismo dos artistas, que trazem elementos conceituais e estéticos capazes de confrontar a modernidade engendrada no Brasil com os movimentos e cenários internacionais modernos e contemporâneos. A arte do país já possui uma história própria, embora recente, na qual os artistas podem apoiar suas pesquisas em diferentes suportes que lhes permitem ora negar a tradição local, ora simplesmente problematizá-la diante de outras culturas e modernidades históricas.

In any case, Brazil's contemporary artistic production has been outstanding in particular for the singularity and cosmopolitanism of the artists who pose conceptual and aesthetic elements capable of confronting modernity engendered in Brazil with international modernist and contemporary movements and scenarios. Our art already has its own history, albeit a recent one, on which artists can base their investigations on various media that enable them to either reject local tradition or merely problematize it in comparison with other historical cultures and modernity.



Rosana Palazyan

Da série Por que Daninhas?, 2006/2008

Bordado com linha e fios de
cabelo sobre tecido e plantas

25 x 20 cm cada

Coleção particular

Foto: Vicente de Mello



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARAL, Aracy. Arte da América Latina: questionamentos sobre a discriminação. In: *Textos do Trópico de Capricórnio. Artigos e ensaios (1980-2005): Circuitos de Arte na América Latina e no Brasil*. São Paulo: Editora 34, 2006.

BARRIENDOS, Joaquín. *El Sistema Internacional del Arte Contemporáneo*, 2010. Disponível em: http://artglobalizationinterculturality.com/wp-content/uploads/2012/11/Joaquin-Barriendos_el-sistema-internacional-del-arte-contemporaneo.pdf. Acesso em: 05 abr. 2012.

BEATRIZ Milhazes bate novo recorde em leilão da Sotheby's. In: *O Globo Online*. Autor desconhecido. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/beatriz-milhazes-bate-novo-recorde-em-leilao-da-sothebys-6737005>. Acesso em: 04 fev. 2014.

ERRERA, Alexandre. *Watch Out: Chinese Contemporary Art Is Going Global*. In: *Forbes*. Disponível em: <http://www.forbes.com/sites/alexandreerrera/2014/01/07/chinese-contemporary-art-goes-global-and-for-real/#6a66231b3f90>. Acesso em: 03 fev. 2014.

YÚDICE, George. *A Conveniência da Cultura: usos da cultura na Era Global*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

SITES

Associação Brasileira de Arte Contemporânea (Abact) - <http://abact.com.br>

Fondation Cartier pour l'art contemporain - <http://fondation.cartier.com>

Ministério da Cultura - <http://www.cultura.gov.br>

Museum Boijmans Van Beuningen - <http://www.boijmans.nl/en/>

Portal do Instituto Brasileiro de Museus (Ibram) - <http://www.museus.gov.br>

BIBLIOGRAPHIC REFERENCES

AMARAL, Aracy. Arte da América Latina: questionamentos sobre a discriminação. In: *Textos do Trópico de Capricórnio. Artigos e ensaios (1980-2005): Circuitos de Arte na América Latina e no Brasil*. São Paulo: Editora 34, 2006.

BARRIENDOS, Joaquín. *El Sistema Internacional del Arte Contemporáneo*, 2010. Disponível em: http://artglobalizationinterculturality.com/wp-content/uploads/2012/11/Joaquin-Barriendos_el-sistema-internacional-del-arte-contemporaneo.pdf. Acesso em: 05 abr. 2012.

BEATRIZ Milhazes bate novo recorde em leilão da Sotheby's. In: *O Globo Online*. Autor desconhecido. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/beatriz-milhazes-bate-novo-recorde-em-leilao-da-sothebys-6737005>. Acesso em: 04 fev. 2014.

ERRERA, Alexandre. *Watch Out: Chinese Contemporary Art Is Going Global*. In: *Forbes*. Disponível em: <http://www.forbes.com/sites/alexandreerrera/2014/01/07/chinese-contemporary-art-goes-global-and-for-real/#6a66231b3f90>. Acesso em: 03 fev. 2014.

YÚDICE, George. *A Conveniência da Cultura: usos da cultura na Era Global*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

SITES

Associação Brasileira de Arte Contemporânea (Abact) - <http://abact.com.br>

Fondation Cartier pour l'art contemporain - <http://fondation.cartier.com>

Ministério da Cultura - <http://www.cultura.gov.br>

Museum Boijmans Van Beuningen - <http://www.boijmans.nl/en/>

Portal do Instituto Brasileiro de Museus (Ibram) - <http://www.museus.gov.br>



Rosana Paulino

Bastidores, 1997

Imagem transferida sobre tecido,

bastidor e linha de costura

30 cm

UMA ANÁLISE
ECONOMÉTRICA.
2003-2014
AN ECONOMETRIC
ANALYSIS OF
PRICES IN THE
2003-2014
PERIOD



Fernando Naves Blumenschein

Diego Navarro

Carolina Marques Portilho

Ricardo Wyllie

Leda Catunda

Números II, 2011

Acrílica sobre tela e tecido

ø 162 cm

Foto: Everton Ballardin



INTRODUÇÃO

O mercado internacional de artes vem passando, nas últimas décadas, por transformações estruturais que vêm expandindo seu alcance para além de players tradicionais como colecionadores, mediadores e especialistas. Atualmente, o mercado de artes se apresenta também como opção relevante para a alocação de riqueza, para a especulação financeira ou para a diversificação de carteiras de investimento, entre outros. As novas formas que o mercado de arte toma têm relevância também para seus antigos participantes, que ganham em nível de informação e liquidez, além de maiores possibilidades de projeção no cenário global.

Segundo as estimativas de McAndrew,¹ o mercado global de artes ultrapassava, após o período de consolidação resultante da crise de 2008, o patamar dos US\$ 60 bilhões. Esse total é composto de diversas categorias com dinâmicas próprias em parte características e tradicionais, mas em grande medida frutos do processo de descentralização e globalização do mercado. Ainda segundo McAndrew, o rápido crescimento da participação de países emergentes como China, Índia, Rússia e o Oriente Médio não só injeta capital no mercado

1. McAndrew, C., 2010.

INTRODUCTION

The international art market has undergone structural changes over the past few decades that have widened its reach beyond such traditional players as collectors, dealers and specialists. At present, the art market is also seen as a relevant option for wealth allocation, financial speculation or investment portfolio diversification, among others. The new forms that the art market has taken on are equally relevant to its original participants, who gain in both information and liquidity, besides greater possibilities for projection worldwide.

According to estimates made by McAndrew,¹ following the period of consolidation provoked by the crisis of 2008, the world art market negotiated more than US\$ 60 billion. This total is made up of different categories with their own characteristic, traditional dynamics, but to a great extent it is the result of the process of the market becoming decentralized and globalized. McAndrew also remarks that the rapid growth of the participation of emerging markets such as China, India, Russia and the Middle East not only injects capital into the world market but also creates regional markets that make some traditional genres and styles more notable and introduce national styles (both classical and contemporary) to the world market.

1. McAndrew, C., 2010.

global, mas cria novos mercados regionais, crescendo importância a alguns gêneros e estilos tradicionais e propulsionando estilos nacionais (sejam estes clássicos ou contemporâneos) no mercado global.

O Brasil não é alheio a esse processo. No que se refere ao período mais recente, Brandellero² relata algumas negociações recentes de extrema relevância tanto pelos seus elevados valores como pela projeção de artistas de categorias (tais como a arte contemporânea) importantes para firmar a arte brasileira no mercado internacional. Um ponto marcante desse processo, segundo Brandellero, é o arremate de obra da neoconcretista Lygia Clark por US\$ 2,3 milhões em meados de 2013, ao triplo do preço de referência máxima. Observa-se, contudo, que esse aquecimento do mercado alcança poucos artistas e que teria uma participação estimada de 1% no mercado global.

É importante contextualizar estimativas de tamanho do mercado como as apresentadas a partir de ressalvas como as apresentadas por McAndrew: o “mercado de arte” não é, como ocorre com bolsas de ativos financeiros ou *commodities*, uma entidade homogênea funcionando com algum nexo de continuidade, mas uma agregação de mercados locais, compostos de focos mais transparentes de atividade (leilões) e segmentos mais opacos, tais como o mercado primário (incorporação de novas obras ao mercado a partir do artista) e as vendas diretas por mediadores especializados e donos de galeria.

Mesmo no contexto dos segmentos observáveis do mercado (leilões), obras de arte são compradas e vendidas por razões muito diversas, tais como investimento em ativos de capital, formação de coleções, entre outros. Diferentes razões se traduzem em diferentes conceitos de valorações (precificações) do ponto de vista de cada agente (sejam compradores ou vendedores), sendo necessário especificar com alguma clareza sob que modelo conceitual é possível falar de um único mercado a partir de tais segmentos observáveis, em contraste a tratá-los como sequências de compras e vendas de objetos diferentes em contextos diferentes.

A estrutura da teoria de leilões induz a considerar duas grandes categorias de motivações para a compra ou venda: (i) pelo valor artístico intrínseco da obra, sem a expectativa de retorno econômico em prazo tangível, (ii) pela sua capacidade como ativo de capital, capaz de reter valor e/ou render retornos. No primeiro caso, a valoração que diferentes agentes dão a uma dada obra de arte é privada e primariamente independente daquela dada pelos demais. No segundo, o valor da obra é o mesmo para todos os agentes de mercado – ainda que não seja perfeitamente observável, e diferentes *players* tenham diferentes procedimentos de descoberta de preço.

Brazil is not unaffected by this process. As far as the most recent period is concerned, Brandellero² reports some negotiations of great importance both in terms of their high figures and for the projection of artists of categories (such as contemporary art) that are significant to consolidate Brazilian art on the international market. One outstanding moment in this process, according to Brandellero, was the clearing price for a work by the neo-concretist artist Lygia Clark for US\$ 2.3 million in mid-2013: three times higher than the maximum reference price. However, since this pressure on the market is estimated to represent only 1% of the overall art market, it affects few artists.

It is important to put into proper context the estimated market size based on conditions such as those presented by McAndrew: the “art market”, unlike financial or commodities markets, is not some homogeneous entity that operates with some degree of continuity, but rather an aggregate of local markets made up of more transparent foci of activity (auctions) and more opaque segments such as the primary market (incorporating new works) and direct sales made by specialized dealers and gallery-owners.

Even in the context of the more apparent segments of the market (auctions), works of art are bought and sold for a great variety of reasons, such as investment in capital assets and assembling collections, among others. Different reasons are translated into different concepts of appraisal (pricing) from the point of view of each agent (whether buyers or sellers), so it is necessary to specify clearly what conceptual model is chosen to enable us to talk of a single market based on such apparent segments, instead of seeing them as the result of the buying and selling of different objects in different contexts.

The structure of the auctions theory leads one to consider two large categories of reasons to buy and sell: (i) for the intrinsic artistic value of the work, without any expectation of monetary return within a tangible timeframe, or (ii) for its potential as a capital asset capable of retaining value and/or delivering returns. In the first case, the valorization that agents attribute to a work of art is private and primordially independent from that given by others. In the latter case, the work is worth the same for all the agents in the market – even if it is not perfectly apparent, and despite the fact that different players have different ways of discovering the price.

Ubi Bava

Sem título, 1950
Guache sobre papel
40 x 25 cm
Coleção particular
Foto: Pat Kilgore



A rigor, a formação de preços em leilões de arte deve seguir uma mistura desses dois regimes. De um lado, mesmo em casos nos quais a formação de um preço vencedor é dominada por questões particulares ao agente (por exemplo, ganhos de escopo ao completar coleções para galerias e museus) a valoração comum dos agentes é uma referência indispensável. De outro, agentes que priorizam a descoberta do valor comum podem enfrentar restrições de liquidez (*distress sales* relacionadas à dissolução rápida de patrimônios) ou buscar uma realocação rápida de capital para este mercado (como ativo seguro contra crises financeiras, por exemplo), incitando compras a preços mais elevados do que se faria em um regime planejado.

Esse caráter híbrido vem dando margem a frutíferas comparações conceituais e técnicas com o mercado imobiliário. A formação de preços de um dado imóvel depende de preferências individuais, mas é fortemente determinada por um valor comum que se refere não só ao bem como fluxo de serviços de moradia, mas como ativo de capital. Nesse sentido, é notório – e frequentemente captado por índices específicos – que segmentos urbanos têm padrões de preços comuns fortes, geralmente predominando sobre especificidades de cada moradia.

A relação entre valores privados e comuns é sugestiva para a adoção de metodologias quantitativas – e a literatura recente para dados de arte, resenhada a seguir, vem usando os principais métodos econométricos inicialmente desenvolvidos para imóveis. No seu cerne, ambos os casos apresentam informações sobre objetos heterogêneos, avaliados segundo critérios comuns e características idiossincráticas, e suas operações de compra e venda, procurando-se identificar um objeto genérico precificado em função de uma valoração comum. Assim, a análise econométrica objetiva passa das especificidades irredutíveis de uma obra de arte (ou uma locação no espaço, no caso dos imóveis) para um método de especificar objetivamente um alvo de precificação.

O método mais comum neste contexto, popularizado por Karl Case e Robert Schiller, envolve o acompanhamento de alguns objetos com certas características predeterminadas (lugares, imóveis ou tipos de obra, incluindo as segmentações apropriadas por estilo, época, entre outros) ao longo de múltiplas operações de compra e vendas. Esse método de vendas repetidas apresenta virtudes consideráveis de robustez estatística, acompanhando unidades constantes no tempo. Contudo, requer bases de dados substanciais e densas, além de critérios bem definidos para estratificar a amostra a ser acompanhada.

Entre as alternativas metodológicas, a mais robusta é conhecida como regressão hedônica, e consiste em estimar uma equação de precificação das obras em função das suas características. Em outras palavras, no lugar de estabelecer grupos de características (ruas similares

Strictly speaking, pricing in art auctions has to follow a mixture of these two regimes. On one hand, even in cases where forming a winning price is dominated by questions of particular relevance to the dealer (for example, winning prestige and scope by completing collections for galleries and museums), the valorization that is made by all agents is an indispensable reference. On the other hand, dealers whose priority is to discover the common value may run into liquidity restrictions (for instance, distress sales related to rapid dissolution of a family heritage) or else to seek a rapid re-allocation of capital to this market (as a secure asset against financial crises, for example), by inciting buys at higher prices than would be obtained in a planned regime.

This hybrid character has led to fruitful conceptual and technical comparisons with the real-estate market. Setting the price of any given property depends on individual preferences, but it is strongly determined by a common factor that has to do not only with the good as a flow of housing services, but also as a capital asset. In this sense, it is well known – and often tracked by specific indices – that urban segments have strong common-price standards that generally predominate over specificities of each residence.

The relation between private and common values suggests adopting quantitative methodologies and the recent literature in art data reviewed below has been using the main econometric methods initially developed for real estate. In essence, both cases present information on heterogeneous objects evaluated in accordance with common criteria and idiosyncratic characteristics. Their buying and selling operations attempt to identify a generic object priced according to a common valorization. Accordingly, econometric analysis purports to pass from the irreducible specificities of a work of art (or a location in space, in the case of property) to a method of objectively specifying a target price.

The most common method in this context, popularized by Karl Case and Robert Schiller, involves accompanying some objects with certain pre-determined characteristics (places in the case of property, or types of works of art, including segmentations concerning style and age, among others) throughout multiple buying and selling operations. This method of repeated sales has considerable virtues as regards statistical robustness while accompanying units that are constant in time. Nonetheless, it calls for substantial and reliable databases, besides well-defined criteria to stratify the sample to be followed.

The most robust methodological alternative, known as hedonic regression, entails estimating an equation for pricing works according to their characteristics. In other words, instead of establishing groups of characteristics (similar streets that make up a city neighborhood, or similar decades that define an epoch for a work of art), this method sets out to investigate the very relationship between



Ascânio MMM

Módulo Rio (Módulo 8.4), 1971-1983

Alumínio pintado

350 x 600 x 430 cm

Instalada no Centro Empresarial Rio,
Praia de Botafogo 228, Rio de Janeiro

que conformam um bairro de uma cidade, ou décadas similares que conformam uma época para uma obra de arte), procura-se com esse método investigar a própria relação entre características e preço. A principal desvantagem desse método é que capturar a dinâmica dos preços requer mais cuidado, já que os modelos são estimados a partir de bases com muitas unidades que só foram negociadas uma vez. Contudo, à medida que unidades que aparecem múltiplas vezes em leilões podem não ser representativas do mercado como um todo, esse pode se revelar um método preferível, capturando de maneira mais ampla a variabilidade entre as obras de arte.

Não se registra ainda, no Brasil, a proposta de construção de um índice de precificação de obras de artes. Alguns trabalhos internacionais propuseram métodos de construção de índices baseados nos métodos econométricos originalmente desenvolvidos para imóveis. Pesando³ utilizou a técnica de vendas repetidas de arte moderna com dados de leilões realizados em Nova York para a estimação de um índice de preços semianual para o período de 1977 a 1992. O retorno médio foi estimado em 1,51%, taxa substancialmente inferior a alternativas de renda fixa no mercado americano como os títulos do Tesouro, o que levaria a crer, em princípio, que o retorno do segmento de artes foi desfavorável no período estudado.

Um exemplo do método de regressão hedônica pode ser visto em Chanel, Gérard-Varet e Ginsburgh,⁴ que partem de uma base de dados contemplando as vendas realizadas pelo leiloeiro Reitlinger entre os anos 1855 e 1970 de artistas impressionistas e similares. O estudo ainda apresenta testes de técnicas de estimação, concluindo por um melhor ajuste por meio de um método que ajusta para as vendas repetidas e para as não repetidas por meio da técnica de amostragem *bootstrap*. Entre as conclusões do estudo, destaca-se a importância dada a considerações como a eficiência do mercado no desenvolvimento de índices para obras de arte.

Com uma base de dados de aproximadamente 25 mil observações formada por vendas de obras de artistas americanos em leilões entre 1971 e 1996, Agnello⁵ também desenvolve um modelo hedônico de preços, comparando o retorno do investimento em obras de arte com outros tipos de investimento. A estimação do modelo para previsão do risco foi feita por modelo hedônico de preço. A taxa de retorno anual prevista foi de 4,2% para o dado período, abaixo dos demais tipos de investimento, como por exemplo 8,5% em títulos do governo americano. Já o estudo de Agnello⁶ comparou, por meio de métodos hedônicos, o desempenho de

characteristics and price. The chief disadvantage of this method is that finding the dynamic of prices requires great care, since the models are estimated according to bases with many units that were only negotiated once. Notwithstanding, to the extent that units that appear many times in auctions may not be representative of the market as a whole, this may well prove to be a preferable method for perceiving more comprehensively the variability among the works of art.

Brazil has not yet been introduced to any proposal to build an index to settle the prices of works of art. Some international studies have proposed methods to elaborate indices based on econometric methods originally developed for real estate. Pesando³ adopted the technique of repeated sales of modern art with data of auctions held in New York in order to estimate a semi-annual price index for the period from 1977 to 1992. The average return was estimated to be 1.51%, a substantially lower rate than fixed-income alternatives on the American market such as Treasury bonds, which in principle would lead one to believe that the return of the arts segment was unfavorable in the period studied.

An example of the hedonic-regression method can be seen in Chanel, Gérard-Varet and Ginsburgh,⁴ who set out from a database contemplating the sales held by the auctioneer Reitlinger between 1855 and 1970 of Impressionist artists and the like. The study also presents tests of techniques of estimation, and concludes in favor of a better procedure using a method that adjusts for repeated sales and for non-repeated sales by means of the technique of bootstrap re-sampling. One of the conclusions of the study stresses the importance lent to considerations such as the efficiency of the market in developing indices for works of art.

Using a database with approximately 25,000 entries formed by sales of works of American artists in auctions between 1971 and 1996, Agnello⁵ also develops a hedonic prices model that compares the return of investments in works of art with other types of investment. The model's estimate for projected risk was made by a hedonic prices model. The projected annual rate of return was 4.2% for the given period, lower than the other types of investment, for example 8.5% in American government bonds. The study presented by Agnello⁶ used hedonic methods to compare the performance of Afro-American artists with works in oil on canvas with their contemporaries in the 1972-2004 period, using the estimation of a price index by hedonic regression. The work concludes that although the prices of works of Afro-American artists are lower than their contemporaries, the estimated rate of return was higher: 3.98% against -0.7%.

3. Pesando, J.E., 1993.

4. Chanel, O.; Gérard-Varet, L.; Ginsburgh, V., 1996.

5. Agnello, R. J., 2002.

6. Agnello, R. J., 2010.

3. Pesando, J. E., 1993.

4. Chanel, O.; Gérard-Varet, L.; Ginsburgh, V., 1996.

5. Agnello, R. J., 2002.

6. Agnello, R. J., 2010.



Ascânio MMM

Módulo 6.5, 1970-1997

Alumínio pintado

300 x 900 x 450 cm

Instalada em frente ao Centro

Administrativo São Sebastião,

Prefeitura do Rio de Janeiro

Aluísio Carvão

Tema Triangular, 1957

Tinta a óleo sobre aglomerado (eucatex)

81,2 x 64,9 cm

Coleção João Sattamini, comodante MAC Niterói

Foto: Paulinho Muniz



artistas afro-americanos com obras de óleo sobre tela em relação aos seus contemporâneos no período 1972-2004. Pela estimação de um índice de preços por regressão hedônica. O trabalho conclui que embora os preços de obras de artistas afro-americanos sejam menores que dos seus contemporâneos, a taxa de retorno estimada foi maior: 3,98% contra -0,7%.

Mei e Moses⁷ construíram uma base de dados com vendas repetidas de obras de arte de alto valor (“*masterpieces*”) baseada em registros de preços provenientes de leilões registrados pelo Metropolitan Museum of Art no período de 1875 a 2000. As obras englobadas nessa base são: americana, *old master*, impressionista e moderna. O intuito do trabalho foi estimar um índice de preço anual para o preço de artes e subíndices para cada um desses tipos de obras. Além disso, é testada a “lei do preço único” para obras idênticas vendidas ao mesmo tempo em diferentes leilões, com resultados variando por tipo de obra, sendo que para obras impressionistas e *old masters* os preços esperados eram maiores (por uma pequena margem) apenas em uma casa específica de leilões – enquanto que para obras americanas não se observava qualquer diferença significativa.

Edwards⁸ analisou duas questões sobre o mercado de artes latino-americano. A primeira questão é a relação da idade do artista com a sua criatividade. A segunda é a análise do mercado latino-americano de artes como um investimento. O banco de dados constituiu-se de 12 mil observações referentes a vendas de leilões internacionais de obras de 115 artistas latino-americanos com informações referentes ao artista, ao leilão e à obra. Para investigar o processo criativo do artista, Edwards ajustou um modelo hedônico, utilizando como controles a idade do artista quando pintou a obra e seus polinômios até o quarto grau, o tamanho da obra, o meio em que foi feita (papel, tela ou outro) e a presença de assinatura do artista. Após ajustado o modelo, o padrão de criatividade foi analisado a partir do gráfico das estimativas do preço versus a idade do artista ao longo do tempo.

Além disso, Edwards estimou a taxa de retorno anual de investimento em obras de artes dos países latino-americanos. Brasil e Chile tiveram as maiores taxas de retorno estimadas (7,3% a.a). Em relação à análise de obras de artes como um investimento, Edwards estudou a correlação entre a taxa de retorno de obras latino-americanas com a taxa de retorno ao portfólio internacional de artes. Os baixos coeficientes de correlação indicam que adicionar as obras latino-americanas no portfólio diminui o risco do investimento no mercado.

7. Mei, J.; Moses, M., 2002.

8. Edwards, S., 2004.

Mei and Moses⁷ built a database with repeated sales of works of art of great value – masterpieces – based on prices gathered from auctions registered by Metropolitan Museum of Art in the period from 1875 to 2000. The works included in this base are American, old Masters, impressionist and modern. The purpose of the paper was to estimate an annual-price index for the arts and sub-indices for each of these types of work. In addition, the “single-price law” is tested for identical works sold at the same time at different auctions, with results varying by type of work. For impressionist works and old Masters, the prices expected were higher (by a slight margin) only in one specific auction house, whereas no significant difference was observed in the case of American works.

Edwards⁸ analyzed two questions concerning the art market in Latin America. The first has to do with the relationship between the age of the artist and his/her creativity. The second analyzes the Latin American art market as an investment. The database was comprised of 12,000 entries on sales at international auctions of works produced by 115 Latin American artists together with information on the artist, the auction and the work. To investigate the artists’ creative process, Edwards adjusted a hedonic model by using as controls the age of the artist when he painted the work and his polynomials to the fourth degree, the size of the work, the material used (paper, canvas or other) and the presence of the artist’s signature. Once the model was adjusted, the standard of creativity was analyzed based on the graph of the principal price estimates, versus the age of the artist, over the course of time.

Aside from this, Edwards estimated the annual rate of return of investment in works of art in Latin American countries. Brazil and Chile posted the highest estimated rates of return (7.3% per year). With regard to the analysis of works of art as an investment, Edwards studied the correlation between the rate of return of Latin-American works and the rate of return of the international arts portfolio. The low coefficients of correlation show that adding Latin-American works to the portfolio lowers the risk of investing in the market.

This paper focuses on a local market (Brazil), starting from an observable segment, which consists of a database that aggregates reserve prices in 33 auctions promoted by the auctioneer Evandro Carneiro in the period from 2003 to 2014. Given a concept of common valorization, in addition to the considerable opacity in respect to the closing prices, this base constitutes a representative sample of the observable segment of the art market.

7. Mei, J.; Moses, M., 2002.

8. Edwards, S., 2004.



Paulo Roberto Leal

Sem título (série "Vila"), 1985
acrílica sobre papel moldado, recortado e colado

31 x 17 cm (cada)

Coleção particular

Foto: Pat Kilgore



O presente trabalho foca em um mercado local, o brasileiro, a partir de um segmento observável, consistindo de uma base de dados que agrega preços de reserva em 33 leilões promovidos pelo leiloeiro Evandro Carneiro no período 2003-2014. Dado um conceito de valoração comum – e a considerável opacidade em relação aos preços de arremate – essa base constitui uma amostra representativa do segmento observável do mercado de artes.

A opacidade das transações no mercado continua a representar uma dificuldade relevante na análise em diversos níveis, começando pelo mercado primário, pelas negociações diretas entre mediadores, galeristas e colecionadores, e finalmente pelo ambiente concorrencial em pregão, cujos dados não são públicos para analistas em um segundo momento. Contudo, à medida que o mercado se aproxima de uma lei de preço único (excluídos ganhos marginais que derivam da impossibilidade da perfeita arbitragem com ativos sem fungibilidade ou divisibilidade), a valoração comum das obras de arte tende a convergir, mesmo que os preços finais em diferentes segmentos não sejam diretamente comparáveis.

Assim, é proposta a construção de um índice de preços por meio de métodos de regressão hedônica a partir de dados de preços de reserva, publicamente anunciados, de obras de arte postas em leilão.

Além de ser um trabalho pioneiro por propor uma metodologia para estimação de um índice de preço de obras de artes no Brasil, este trabalho diferencia-se dos demais, uma vez que a base de dados utilizada é formada não apenas por artistas renomados, mas por diversos artistas cujas obras são comercializadas em leilões.

The opacity of transactions in the market continues to represent a relevant difficulty on various levels of the analysis, starting with the primary market, the direct negotiations between dealers, gallery-owners and collectors, and finally the competitive atmosphere at bidding, the details of which are not made public for analysts afterwards. However, to the extent that the market is converging to a single-price law (excluding marginal gains deriving from the impossibility of perfect arbitrage with assets that are not fungible or divisible), the common valorization of works of art tends to coincide, even if the final prices in different segments are not directly comparable.

Accordingly, it is proposed to construct a price index using methods of hedonic regression based on data of publicly announced reserve prices of works of art up for auction.

Besides being a pioneer study in its proposed methodology to estimate a price index for works of art in Brazil, this paper differs from others inasmuch as it adopts a database formed not only by renowned artists but also by the various artists whose works are sold at auctions.

Eduardo Sued

Sem título, 2010

Óleo sobre tela

50 x 70 cm

Coleção particular

Foto: Pat Kilgore



**Ubi Bava**

Sem título, circa 1978

Lentes parabólicas e acrílico

72 x 55 cm

Coleção Particular

Foto: Pat Kilgore

ANÁLISE DOS DADOS

Os dados utilizados no presente relatório foram fornecidos pelo leiloeiro Evandro Carneiro. A partir destas fontes foram coletadas informações dos leilões de obras de arte realizados no período de 2003 a 2014, totalizando 33 leilões.

Para um estudo preliminar dividiu-se as obras em seis grupos de acordo com o tipo de pintura e sua valorização. São eles:

Grupo 1 - Óleo e/ou acrílica sobre tela;

Grupo 2 - Guache ou têmpera;

Grupo 3 - Aquarela, pastel, lápis de cor ou ecoline;

Grupo 4 - Desenhos a nanquim, carvão, sanguínea, sépia ou lápis;

Grupo 5 - Gravuras (litografia, xilogravura, gravura em metal, serigrafia);

Grupo 6 - Outros: grupo constituído por obras em que duas ou mais técnicas dos grupos anteriores foram usadas conjuntamente.

O tratamento preliminar da base de dados incluiu um procedimento de extração de *outliers* e o deflacionamento dos preços para valores constantes.

O Quadro 1, na página seguinte, apresenta as principais estatísticas descritivas dos dados. A base de dados totaliza 7.510 dados, sendo que 62% são de obras a óleo e/ou acrílica. O segundo grupo com maior predominância é o de gravuras, representando 15% do total de obras. Os grupos definidos têm uma ordem decrescente de preço médio, partindo de cerca de R\$ 44 mil para óleo e/ou acrílica até cerca de R\$ 3,2 mil para gravuras e R\$ 1,1 mil para as obras não categorizadas.

ARTISTAS MAIS VALIOSOS

Um fato estilizado, confirmado pelas regressões deste estudo, é que obras de dimensões maiores são mais caras. Nesse sentido, uma forma de apresentar fatos estilizados comparáveis sobre obras diversas é calcular o seu preço por unidade de área. Assim, nesta seção são listados os artistas (brasileiros e estrangeiros radicados no Brasil) com os maiores preços por centímetro quadrado.

DATA ANALYSIS

The data used in this report were provided by the auctioneer Evandro Carneiro. These sources offered information on all of the 33 auction sales held in the 2003-2014 period.

A preliminary study divided the works into six groups according to the type of painting and its appraisal, as follows:

Group 1 – Oil and/or acrylic on canvas;

Group 2 – Gouache or tempera;

Group 3 – Water-color, pastel, colored pencil or liquid water color;

Group 4 – Drawings in India ink, charcoal, sanguine, sepia or pencil;

Group 5 – Engravings (lithography, wood cutting, metal engraving, screen prints);

Group 6 – Other: works in which two or more techniques from the above groups were used together.

The preliminary treatment of the database included a procedure to extract outliers and deflate prices to constant values.

On the following page, Chart 1 presents the principal descriptive statistics of the data. The database has a total number of 7,510 entries, 62% of which refer to works in oil and/or acrylic. The second most predominant group is engravings, representing 15% of the total works. The defined groups show a decreasing order of average price, starting at around R\$ 44,000 for oil and/or acrylic to around R\$ 3,200 for engravings and R\$ 1,100 for non-categorized works.

TOP-SELLING ARTISTS

A stylized fact confirmed by the regressions in this study is that larger works are more expensive. In this sense, one way to present comparable stylized facts is to calculate the price of different works by their dimensions. Accordingly, this section lists the artists, both Brazilian and foreigners residing in Brazil, with the highest prices per square centimeter.

Resumo da variável preço | Summary of price variables

| Tipo da obra Type of work | Observações Comments | % | Média Average | Desvio padrão Standard deviation | Mínimo Minimum | Máximo Maximum |
|--|-------------------------|------|------------------|-------------------------------------|-------------------|-------------------|
| Óleo e/ou acrílica sobre tela <i>Oil and/or acrylic on canvas</i> | 4637 | 62% | R\$ 44.036,31 | R\$ 182.487,30 | R\$ 55,85 | R\$ 4.687.171,00 |
| Guache ou têmpera <i>Gouache or temperas</i> | 367 | 5% | R\$ 24.855,84 | R\$ 95.888,10 | R\$ 474,85 | R\$ 1.018.030,00 |
| Aquarela, pastel, lápis de cor ou ecoline <i>Water-color, pastel, colored pencil or liquid water color</i> | 488 | 6% | R\$ 13.050,36 | R\$ 33.381,79 | R\$ 324,90 | R\$ 385.621,10 |
| Desenhos a nanquim, carvão, sanguínea, sépia ou lápis <i>Drawings in India ink, charcoal, sanguine, sepia or pencil</i> | 438 | 6% | R\$ 6.335,67 | R\$ 12.506,63 | R\$ 324,90 | R\$ 134.400,40 |
| Gravuras (litografia, xilogravura, metal, serigrafia) <i>Engravings (wood, lithography, metal, screen prints)</i> | 1128 | 15% | R\$ 3.226,01 | R\$ 10.033,77 | R\$ 256,91 | R\$ 239.560,50 |
| Outros <i>Other</i> | 452 | 6% | R\$ 1.066,95 | R\$ 30.254,67 | R\$ 390,95 | R\$ 365.889,60 |
| Total | 7510 | 100% | R\$ 30.748,61 | R\$ 146.504,90 | R\$ 55,85 | R\$ 4.687.171,00 |

Quadro 1. Fonte: Evandro Carneiro. Elaboração FGV. | Chart 1. Source: Evandro Carneiro. Prepared by FGV.

O Quadro 2 apresenta o ranking geral dos artistas mais valiosos, ou seja, considerou todos os grupos de tipos de obras de artes anteriormente citados. Ismael Nery (1900-1934) teve o preço médio por centímetro quadrado mais caro no período dos leilões, sendo esse no valor de R\$ 256,00. Artistas renomados como Cândido Portinari (1903-1962), Tarsila do Amaral (1886-1973) e José Pancetti (1902-1958) também aparecem na lista.

Os demais grupos não foram representativos numericamente de modo que seja possível a listagem por ranking do centímetro quadrado mais valioso.

O Quadro 3 apresenta o ranking com os vinte artistas com o centímetro quadrado mais valioso por obras do tipo óleo e/ou acrílica sobre tela, madeira ou cartão. Ismael Nery se mantém como o centímetro quadrado mais valioso tanto no ranking geral como com as obras de óleo e/ou acrílica, sendo que nesse ranking tem o centímetro quadrado mais caro (R\$ 775,09). Em seguida, Tarsila do Amaral aparece com o segundo centímetro quadrado mais valioso (R\$ 597,67), também mais caro que no ranking geral.

Chart 2 presents the general ranking of the most expensive artists, that is, all the groups of works of art listed above were considered. Ismael Nery (1900-1934) had the highest average price per square centimeter in the period of the auctions: R\$ 256.00. Famous artists such as Cândido Portinari (1903-1962), Tarsila do Amaral (1886-1973) and José Pancetti (1902-1958) also appear in the list.

Chart 3 presents the ranking of the twenty artists with the most expensive square centimeter in works of the category oil and/or acrylic on canvas, wood or cartoon. Ismael Nery remains the most expensive both in general ranking and works in oil and/or acrylic, with the most valuable square centimeter (R\$ 775.09). Tarsila do Amaral appears next with the second most valuable square centimeter (R\$ 597.67), also the most expensive in the general ranking.

The other groups were not numerically representative to be listed by ranking in terms of value per square centimeter.

20 artistas mais valiosos | 20 top-selling artists

| Posição Position | Artista Artist | Preço/cm² Price/cm² | Posição Position | Artista Artist | Preço/cm² Price/cm² |
|---------------------|---------------------------|------------------------|---------------------|------------------------------|------------------------|
| 1 | Ismael Nery | R\$ 256,00 | 11 | Emiliano Di Cavalcanti | R\$ 69,38 |
| 2 | Cândido Portinari | R\$ 187,42 | 12 | Cícero Dias | R\$ 63,39 |
| 3 | Hélio Oiticica | R\$ 186,65 | 13 | Vicente do Rego Monteiro | R\$ 61,02 |
| 4 | Tarsila do Amaral | R\$ 166,56 | 14 | Giovanni Battista Castagneto | R\$ 58,36 |
| 5 | José Pancetti | R\$ 135,46 | 15 | Antonio Bandeira | R\$ 56,99 |
| 6 | Alfredo Volpi | R\$ 115,20 | 16 | Milton Dacosta | R\$ 53,20 |
| 7 | Nicolau Facchinetti | R\$ 105,83 | 17 | Beatriz Milhazes | R\$ 45,76 |
| 8 | Anita Malfatti | R\$ 105,41 | 18 | Mira Schendel | R\$ 44,19 |
| 9 | Alberto da Veiga Guignard | R\$ 92,14 | 19 | Antônio Gomide | R\$ 43,08 |
| 10 | Georgina de Albuquerque | R\$ 72,50 | 20 | Aluísio Carvão | R\$ 32,29 |

Quadro 2. Fonte: Evandro Carneiro. Elaboração FGV. | Chart 2. Source: Evandro Carneiro. Prepared by FGV.

20 artistas mais valiosos com obras de óleo e/ou acrílica sobre tela, madeira ou cartão
20 top-selling artists with works in oil and/or acrylic on canvas, wood or cartoon

| Posição Position | Artista Artist | Preço/cm² Price/cm² | Posição Position | Artista Artist | Preço/cm² Price/cm² |
|---------------------|---------------------------|------------------------|---------------------|--------------------------------|------------------------|
| 1 | Ismael Nery | R\$775,09 | 11 | Georgina de Albuquerque | R\$ 83,27 |
| 2 | Tarsila do Amaral | R\$ 597,67 | 12 | Beatriz Milhazes | R\$ 82,91 |
| 3 | Cândido Portinari | R\$ 186,65 | 13 | Giovanni Battista Castagneto | R\$ 60,74 |
| 4 | José Pancetti | R\$ 143,96 | 14 | Vicente do Rego Monteiro | R\$ 59,50 |
| 5 | Anita Malfatti | R\$ 122,23 | 15 | Milton Dacosta | R\$ 53,20 |
| 6 | Antnio Bandeira | R\$ 117,77 | 16 | Cícero Dias | R\$ 49,93 |
| 7 | Alberto da Veiga Guignard | R\$ 109,00 | 17 | Iberê Camargo | R\$ 48,28 |
| 8 | Nicolau Facchinetti | R\$ 105,83 | 18 | Hector Carybé | R\$ 43,00 |
| 9 | Emiliano Di Cavalcanti | R\$ 95,66 | 19 | Maria Leontina Franco da Costa | R\$ 40,93 |
| 10 | Alfredo Volpi | R\$ 91,98 | 20 | Aluísio Carvão | R\$ 36,99 |

Quadro 3. Fonte: Evandro Carneiro. Elaboração FGV. | Chart 3. Source: Evandro Carneiro. Prepared by FGV.

METODOLOGIA

A diretriz metodológica principal do trabalho foi a de regressão hedônica. Foram, portanto, consideradas todas as obras de arte, mesmo que constando apenas com um registro, sendo investigados os determinantes regulares do seu preço (valor comum). Em particular, foram considerados fatores invariantes no tempo (características intrínsecas ao quadro), e fatores que variam à medida que o tempo passa – já que os quadros continuam a envelhecer após a venda, e interessa saber a evolução do seu valor.

Esta seção apresenta a metodologia utilizada no trabalho. Em primeiro lugar, é apresentado um modelo hedônico genérico, e apresentada uma definição para a “taxa de retorno” em termos dos coeficientes que possam ser obtidos. A seguir, a especificação do modelo efetivamente utilizado é apresentada.

AVALIAÇÃO DO RETORNO NO MODELO HEDÔNICO

O retorno (anualizado) de um ativo que é observado em dois momentos do tempo pode ser expresso por:

$$R = \left(\frac{p_{t+n} - p_t}{p_t} \right)^{1/n}$$

O problema é posto a partir de um modelo econométrico (isto é, um modelo de esperança condicional $E_t[p|\theta]$, para parâmetros estimados θ) para obter um retorno esperado $E_t[R|\theta]$. Para tal, é preciso assumir que este modelo seja válido no período final considerado – em outras palavras, que a precificação no futuro seja aquela obtida em outro leilão similar àqueles da amostra, definindo portanto $p_{t+n} = E_{t+n}[p|\theta]$.

Simplificando a notação considerando $n=1$, isto permite obter:

$$1 + E_{t+1}[R|\theta] = \frac{E_{t+1}[p|\theta]}{p_t}$$

METHODOLOGY

The main methodological guideline used in this study was hedonic regression. This meant that all the works of art were considered, even if there was only a single record, and the regular determining factors of price ('common value') were investigated. In particular, time-invariant factors (characteristics intrinsic to the work), were taken into account, as well as factors that vary with the passage of time – seeing that works get older after they are sold, and it is interesting to see how their value evolves.

This section presents the methodology adopted in the paper. First of all, a generic hedonic model is presented, and a definition given for the “rate of return” in terms of the coefficients that can be obtained. The specifics of the model actually used are given below.

EVALUATING RETURNS WITH A HEDONIC MODEL

The (annualized) return of an asset observed at two different moment in time can be expressed as follows:

$$R = \left(\frac{p_{t+n} - p_t}{p_t} \right)^{1/n}$$

The problem posed is based on an econometric model (that is, a model of conditional expectation $E_t[p|\theta]$ for parameters estimated θ) to obtain an expected return $E_t[R|\theta]$. This requires assuming that the model is valid for the final period under consideration – in other words, that future pricing is that obtained in another auction similar to those in the sample, therefore defining $p_{t+n} = E_{t+n}[p|\theta]$.

Simplifying the notation by considering $n=1$ enables us to obtain:

$$1 + E_{t+1}[R|\theta] = \frac{E_{t+1}[p|\theta]}{p_t}$$

Em seguida, tomando a aproximação comum para modelos financeiros de que $x \approx \log(1+x)$ para valores de x próximos de θ , podemos definir:

$$r^* = \log(1 + E_{t+1}[R]) \approx E_{t+1}[R | \theta]$$

E substituir na expressão acima, obtendo:

$$r^* = \log(E_{t+1}[p | \theta]) - \log(p_t)$$

Observa-se que o preço futuro esperado não é comparável com o preço presente observado. No caso geral, existe alguma variância não explicada no modelo econométrico, de maneira que $p_t \neq E_t[p]$ para algumas obras. Assim, o retorno deve ser definido em termos do preço que seria obtido caso valesse o modelo de valor comum já no presente. Isso significa que o retorno de uma dada obra terá um viés conforme esteja super ou subavaliada. Contudo, na média de uma carteira de obras, este viés tende a zero sob condições de regularidade da estimação de modelos econométricos.

Adotando o modelo como válido para cada obra (isto é, $p_t \approx E_t[p]$), define-se formalmente o retorno na equação abaixo:

$$r = \log(E_{t+1}[p|\theta]) - \log(E_t[p|\theta])$$

(EQUAÇÃO 1)

Considera-se, a seguir, uma forma funcional para um modelo hedônico de preços de ativos de arte registrados em leilões. p_{jk} é o preço da obra j , associada originalmente à época k e leiloadada no período de tempo t_L (quando o registro foi feito):

$$E_t[\log(p_{jk}) | \alpha, \beta_1, \dots, \gamma_1, \dots, \eta] = \alpha + \sum_i \beta_i x_j + \sum_l \gamma_l t_{jl} + \eta t_L$$

Aqui, x_j são as características da obra que independem de qualquer dimensão temporal, como seu tamanho, a presença de atestados de autenticidade e os materiais utilizados. As variáveis t_{jl} se referem a períodos fixos de tempo, tais como as datas de nascimento e morte do artista, sua primeira exposição, o ano em que a obra foi pintada. Finalmente, a variável t_L registra a data do leilão que dá origem ao preço registrado.

Next, taking the common approximation for financial models that $x \approx \log(1+x)$ for values of x close to θ , we can define:

$$r^* = \log(1 + E_{t+1}[R]) \approx E_{t+1}[R | \theta]$$

And substitute in the above expression, thereby obtaining:

$$r^* = \log(E_{t+1}[p | \theta]) - \log(p_t)$$

It can be observed that the expected future price is not comparable to the current observed price. In the general case there exists some unexplained variance in the econometric model, so $p_t \neq E_t[p]$ for some works. The return should therefore be defined in terms of the price that would be obtained if the common-value model were valid at present. This means that the return on a given work will show a bias according to whether it is over- or under-valued. Nonetheless, in the average portfolio of works of art, this bias tends to zero under regular estimating conditions of econometric models.

Adopting the model as valid for each work (that is to say, $p_t \approx E_t[p]$), the return is formally defined in the equation below:

$$r = \log(E_{t+1}[p|\theta]) - \log(E_t[p|\theta])$$

(EQUATION 1)

A functional form is now considered for a hedonic-price model for art assets registered in auctions. p_{jk} is the price of work j , originally associated at epoch k and auctioned in the time period t_L (when the register was made):

$$E_t[\log(p_{jk}) | \alpha, \beta_1, \dots, \gamma_1, \dots, \eta] = \alpha + \sum_i \beta_i x_j + \sum_l \gamma_l t_{jl} + \eta t_L$$

Here x_j are characteristics of the work regardless of any temporal dimension such as size, the presence of certificates of authenticity and the materials used. The variables t_{jl} refer to fixed periods of time such as the dates of the artist's birth and death, his/her first exhibit and the year in which the work was painted. Finally, the variable t_L records the date of the auction that sets the price registered.

Retomando a definição da taxa de retorno (equação 1) e abreviando a lista de parâmetros da regressão hedônica empírica como θ , temos que:

$$r = E_{t+1}[\log(p_{jk}) | \theta] - E_t[\log(p_{jk}) | \theta]$$

Cancelando os termos que não variam no tempo e reagrupando, tem-se que:

$$r = \eta - \sum_i \gamma_i$$

(EQUAÇÃO 2)

Esta é uma soma de dois termos: um relacionado a fatores fixos no tempo γ_i (e que, portanto, ficam mais antigos quanto mais passa o tempo), e um relacionado à performance dos leilões à medida que o tempo passa, η . Não se considera, nesta taxa de retorno, o caso em que as obras se tornam ilíquidas – isto é, impossíveis de retornar a leilão.

ESPECIFICAÇÃO DO MODELO

A forma empírica do modelo é dada pela equação abaixo:

$$\log(\text{Preço}) = \alpha + \beta_{-1} \log(\text{Altura}) + \beta_{-2} \log(\text{Largura}) + \beta_{-3} \delta(\text{assinatura}) + \beta_{-4} \delta(\text{autenticidade}) + \beta_{-5} (\text{época}) + \beta_{-6} (\text{Grupo 1}) + \beta_{-7} \delta(\text{Grupo 2}) + \beta_{-8} (\text{Grupo 3}) + \beta_{-9} \delta(\text{Grupo 4}) + \beta_{-10} \delta(\text{Grupo 5}) + \beta_{-11} \delta(\text{ano do leilão}) + \varepsilon$$

Nesta equação, os efeitos (parâmetros) são considerados fixos ao longo das obras e o erro aleatório tem média e variância constantes. As variáveis e seus significados são:

Using again the definition of the rate of return given in equation 1, and abbreviating the list of parameters of the empiric hedonic regression as θ , we have:

$$r = E_{t+1}[\log(p_{jk}) | \theta] - E_t[\log(p_{jk}) | \theta]$$

Cancelling the terms that do not vary in time, and re-grouping, we have:

$$r = \eta - \sum_i \gamma_i$$

(EQUATION 2)

This is the sum of two terms: one related to factors fixed in time γ_i (and which consequently get older as time passes), and the other related to the performance of the auctions as time passes, η . This rate of return disregards cases where the works become illiquid – that is to say, where it is not possible for them to return to auction.

SPECIFICS OF THE MODEL

The empiric form of the model is given by the equation below:

$$\log(\text{Price}) = \alpha + \beta_{-1} \log(\text{Height}) + \beta_{-2} \log(\text{Width}) + \beta_{-3} \delta(\text{Signature}) + \beta_{-4} \delta(\text{Authenticity}) + \beta_{-5} (\text{Epoch}) + \beta_{-6} (\text{Group 1}) + \beta_{-7} \delta(\text{Group 2}) + \beta_{-8} (\text{Group 3}) + \beta_{-9} \delta(\text{Group 4}) + \beta_{-10} \delta(\text{Group 5}) + \beta_{-11} \delta(\text{Year of auction}) + \varepsilon$$

In this equation the effects (parameters) are considered to be fixed throughout the works and the random error has constant average and variance. The variables and their meanings are:

- . Log(Preço): preço da obra em Reais deflacionado pelo IPCA e aplicado o logaritmo natural;
- . Log(Altura): altura da obra em centímetro;
- . Log(Largura): largura da obra em centímetro;
- . Assinatura: variável *dummy* com valor 1 quando a obra apresenta assinatura do autor e o caso contrário;
- . Autenticidade: variável *dummy* com valor 1 quando a obra apresenta atestado de autenticidade e o caso contrário;
- . Época da obra: ano no qual a obra foi executada;
- . Grupo: variáveis *dummies* indicando a qual grupo a obra pertence de acordo com o seu tipo;
- . Ano do leilão: ano em que o leilão no qual a obra foi vendida foi realizado.

- . *Signature: variable dummy with value 1 when the work is signed by the artist and 0 otherwise;*
- . *Authenticity: variable dummy with value 1 when the work presents a certificate of authenticity and 0 otherwise;*
- . *Epoch of the work: the year in which the work was produced;*
- . *Group: variable dummies indicating to which group the work belongs according to its type; and*
- . *Year of the auction: the year in which the auction where the work was sold took place.*

Foram utilizadas duas abordagens para estimação dos modelos: a primeira foi um modelo geral, englobando toda a base de dados. A segunda foi utilizando os 46, 25 e 10 artistas com maiores volumes de venda (em reais).

Two approaches were used to estimate the models: the first is a general model covering the whole database, the second uses the 46, 25 and 10 artists with the most sales (in Reais).



Ubi Bava

Sem título, circa 1967

Ripa de madeira pintada e espelho colado sobre aglomerado

67 x 96,3 cm

Coleção Particular

Foto: Pat Kilgore



Ascânio MMM

Composição 15, 1967

Madeira pintada

90 x 60 x 7,5 cm

Coleção do artista

Foto Jaime Acioli

RESULTADOS

Os modelos estimados estão apresentados em duas partes. Primeiramente, com os resultados utilizando toda a base de dados e, depois, considerando-se os artistas com maiores volumes de vendas nos leilões.

ESTIMAÇÃO DO MODELO COM TODA A BASE DE DADOS

Estimou-se o modelo da forma dada pela equação descrita no início da seção 3. Os coeficientes estimados bem como seus respectivos p-valores e R^2 são apresentados no Quadro 4. Como pode ser visto, os parâmetros são significativos (p-valores menores que 5%).

A partir do modelo econométrico apresentado, pode-se estimar o retorno financeiro esperado, sob a perspectiva apresentada no arcabouço metodológico. Como explicita a derivação matemática da Equação 2, as variáveis indexadas ao tempo, tais como a elaboração da obra, devem ser consideradas como continuando a variar.

Um exemplo é a época de elaboração da obra. De maneira geral, encontra-se que os coeficientes para essa variável são negativos, indicando que obras mais recentes, devido a outros fatores controlados, são menos valorizadas que obras antigas. Com a passagem do tempo, espera-se que todas as obras (na média) se tornem mais caras pelo simples fato do envelhecimento, fator capturado por esse coeficiente, mais tarde investigado em diferentes fracionamentos da base. Caso o coeficiente fosse positivo, o comportamento esperado, na média, seria o contrário: desvalorização vegetativa, possivelmente contrabalançada por outros fatores. Ressalta-se que a direção do efeito dessa variável é sempre contrária à direção do coeficiente, já que a data de elaboração propriamente dita permanece constante.

A interpretação do coeficiente para o ano do leilão, que tem sinal positivo na Equação 2, é diferente: se este for positivo, indica que leilões mais recentes têm tido preços de reserva mais altos, devendo ser projetado para frente (nos retornos futuros) com o mesmo sinal, haja vista a tendência dos leilões como um todo. Neste caso (Quadro 4), o sinal obtido foi negativo.

Dessa maneira, a soma dos coeficientes com os sinais corrigidos pela lógica derivada no arcabouço e exemplificada acima permite obter um retorno estimado que sinaliza, na média geral de todas as obras da base, perspectiva negativa em relação à arte como forma de investimento, com -2,9% de retorno ao ano.

RESULTS

The estimated models are presented in two parts. The first part presents the results using the whole database, while the second one considers the artists with the most sales at the auctions.

MODEL ESTIMATED WITH THE WHOLE DATABASE

The model was estimated according to the equation described at the beginning of section 3. The coefficients estimated, and their respective p-values and R^2 , are shown in Chart 4. As can be seen, the parameters are significant (p-values lower than 5%).

Based on the econometric model presented, the expected financial return can be estimated from the perspective presented in the methodological framework. As made explicit in the mathematical derivation of Equation 2, the variables indexed to time, such as the preparation of the work, should be considered as continuing to vary.

One example is the epoch when the work was produced. The coefficients for this variable are generally negative, indicating that more recent works, other factors being considered, are less appreciated than older works. As time passes, the expectation is for works of art (on average) to become more expensive for the simple fact that they grow older, a factor perceived by this coefficient and later investigated at different fractionings of the database. Were the coefficient positive, the expected behavior would on average be the opposite: vegetative devalorization, possibly offset by other factors. It bears emphasizing that the effect of this variable is always in the opposite direction to the coefficient, since the date on which the work was actually produced remains constant.

The coefficient is interpreted differently for the year of the auction, which has a positive sign in Equation 2. This means that more recent auctions have posted higher reserve prices, which should be projected forward (as future returns) with the same sign, taking into account the tendency of auctions as a whole. In this case (Chart 4), the sign obtained was negative.

This being so, the sum of the coefficients with their signs corrected following the evaluation framework (section 3.1), as exemplified above, entail return estimates such that in the general average of all the works of art in the database points to a negative perspective as regards art as a form of investment: -2.9% return per year.

Modelo estimado com a base de dados total
Model estimated with the whole database

| Variáveis Variables | n=6814 | coeficiente coefficient | p-valor p-value |
|--|--------|----------------------------|--------------------|
| Assinatura <i>Signature</i> | | 0,191 | 0,017 |
| Época da obra <i>Epoch of the work</i> | | -0,007 | 0,000 |
| Atestado de autenticidade <i>Certificate authenticity</i> | | 0,585 | 0,000 |
| Grupo 1 <i>Group 1</i> | | 0,459 | 0,000 |
| Grupo 2 <i>Group 2</i> | | 0,189 | 0,053 |
| Grupo 3 <i>Group 3</i> | | 0,225 | 0,013 |
| Grupo 4 <i>Group 4</i> | | -0,165 | 0,079 |
| Grupo 5 <i>Group 5</i> | | -0,971 | 0,000 |
| Log (altura em cm) <i>Log (height in cm)</i> | | 0,500 | 0,000 |
| Log (largura em cm) <i>Log (width in cm)</i> | | 0,428 | 0,000 |
| Ano do leilão <i>Year of the auction</i> | | -0,035 | 0,000 |
| Constante <i>Constant</i> | | 88,478 | 0,000 |
| F <i>F</i> | | 197,11 | |
| R2 <i>R2</i> | | 0,243 | |
| Retorno Geral <i>General Return</i> | | -2,9% | |

Quadro 4. Fonte: FGV | Chart 4. Source: FGV.



Ione Saldanha
Sem título
1.87 x 0.16 cm
Têmpera sobre bambu

Nota-se ainda que a cada 1% de área acrescida, o tamanho das obras repassa um aumento de aproximadamente 0,93% no preço delas, efeito esse aproximadamente igual entre altura e largura. Esse valor, próximo de 1, indica que na média geral dos quadros é razoável usar o preço por centímetro quadrado para análises mais rápidas. Esse é um resultado relevante, que pode confirmar e validar práticas já comuns em mercado, ou trazer a análise de escala como uma nova ferramenta com validade independente do restante dos resultados do estudo.

Em relação aos demais parâmetros, destacaram-se o efeito positivo e significativo no preço da presença de atestado de autenticidade (sendo que as telas com atestado são, em média, 58% mais caras) e do fato de a obra ser do tipo óleo e/ou acrílica sobre tela, madeira ou cartão, com valores maiores para as telas em óleo.

ESTIMAÇÃO DO MODELO COM OS ARTISTAS COM MAIORES VOLUMES DE VENDAS NOS PREGÕES

Nesta seção são apresentados os resultados dos modelos considerando apenas os artistas com maiores volumes de negócio (segundo os preços de reserva) nos pregões. A maior parte destas subamostras foi escolhida de modo a incorporar 80% das vendas, o que correspondeu aos 46 artistas com maior volume. A lista desses artistas está no Anexo I. O Quadro 5 apresenta coeficientes estimados bem como seus respectivos p-valores e R para os três modelos ajustados: considerando os 46, 25 e 10 artistas mais destacados segundo esse critério.

Nota-se que a base com os artistas de maior volume de vendas apresenta R mais alto, o que significa que uma percentagem maior da variância nos preços mostra-se explicável pelo modelo. Assim, apesar de se tratar de artistas mais conhecidos, as preferências idiossincráticas de colecionadores, museus e galerias se revelam menos determinantes sobre as resultantes do mercado do que no conjunto da base de dados, incluindo artistas de pouco volume.

Outra característica destacada desse grupo são os retornos acima do proporcional em relação ao tamanho, com os coeficientes de altura e largura somando mais que 1. Para os Top 46, uma obra com o dobro da área vale 132,8% a mais, enquanto que nos Top 25 esse número é de 125,1% e nos Top 10 alcança 143,2%. Também, ao contrário da base geral, existe um claro retorno adicional para obras verticais: a largura chega a ser 35,6% menos valorizada nos Top 46.

Note also that for each additional 1% of size (area), the size of the work implies an increase of approximately 0.93% in its price, which is more or less equal to the relationship between height and width. This figure, close to 1, shows that for the general average of the charts it is reasonable to use the price per square centimeter for quicker analyses, as was done in Section 2. This result is relevant insofar as it validates this common market practice, as well as present price/size analysis as a new tool whose validity does not depend on the rest of the results of the research.

As far as the other parameters are concerned, special mention should be made of the positive and significant effect of the presence of a certificate of authenticity on the price (paintings with proof of authenticity are on average 58% dearer), as well as the fact that of the works done in oil and/or acrylic on canvas, wood or cartoon, those in oil on canvas are the most valuable.

MODEL ESTIMATED WITH TOP-SELLING ARTISTS IN AUCTIONS

This section presents the results of the models taking into account only those artists with most sales in auctions (according to the reserve prices). The largest sub-sample was chosen so as to include 80% of sales, which corresponded to the 46 artists with largest sales. The list of these artists can be found in Appendix I. Chart 5 presents estimated coefficients as well as their respective p-values and R for the 3 models adjusted to consider the 46, 25 and 10 most prominent artists in accordance with this criterion.

Notably, the database with the top-selling artists presents a higher R, which means that the model can explain a greater percentage of variance in prices. Thus, despite dealing with better-known artists, the idiosyncratic preferences of collectors, museums and galleries are less determining on the results of the market than on the whole database, including less famous artists.

Another noteworthy facet of this group are the higher returns in proportion to size, with the height and width coefficients amounting to more than 1. For the Top 46, a work measuring the double of the area is worth 132.8% more (the sum of width and height coefficients), while in the Top 25 this figure is 125.1% and in the Top 10 it reaches 143.2%. Also different from the general base is a clear additional return for vertical works: width is up to 35.6% less valuable in the Top 46.

Em relação aos demais parâmetros pode-se destacar entre os grupos o maior efeito de obras de óleo e/ou acrílica sobre tela, madeira ou cartão nas três subamostras. O efeito do atestado de autenticidade é contraintuitivo, ainda que não apareça com clareza em todos os recortes: para os Top 46, é significativamente negativo, mas não apresenta significância para os Top 25 ou Top 10.

O número restrito de artistas viabilizou um estudo mais detalhado sobre as características de cada um por meio dos seus perfis em sites oficiais e nas galerias de arte. Coletaram-se informações sobre o ano em que foi realizada a primeira exposição do artista e se o artista estava vivo no momento em que o leilão da sua obra foi realizado. O resultado da estimação do modelo com essas variáveis utilizando os 46 artistas com maiores volumes de vendas está no Quadro 6. São confirmados fatos estilizados sobre esse segmento dos artistas já notados, e observa-se que o retorno da obra de um dado artista vivo, considerando-se outros fatores mantidos constantes, é maior que o de um artista morto de característica semelhante: 5,49% a.a. e 2,39% a.a., respectivamente. Além disso, as obras dos artistas vivos, segundo o modelo estimado, se desvalorizam à medida que envelhecem.

MODELOS ESTIMADOS POR REGRESSÃO QUANTÍLICA

Como já foi visto, as estimativas com todas as vendas de obras capturadas pela base e aquelas com artistas do primeiro escalão obtêm resultados qualitativamente distintos, sejam na taxa de retorno ou nas suas características secundárias. Nesse sentido, fica claro que a análise do comportamento médio dos preços precisa ser complementada por uma visão ampla dos seus diversos segmentos e especificidades.

Nesta seção, o modelo é estimado segundo regressões quantílicas, isto é, ao longo da distribuição dos preços. Intuitivamente, os estimadores usuais em econometria procuram obter médias condicionais aos regressores; em contraste, a regressão pelo percentil 50% corresponde a uma mediana condicional, e de maneira similar nos demais pontos da distribuição.⁹ Isso difere da segmentação dos artistas por volume de vendas, já que as obras são tratadas individualmente e estão todas incluídas em cada regressão. Os coeficientes podem ser vistos a seguir:

9. Em outras palavras, a regressão quantílica permite – embora aqui a significância de vários regressores, além do R², recomendem cautela – construir uma distribuição de probabilidade dos preços para cada combinação de fatores hedônicos. Isso torna essa técnica importante para trabalhos posteriores, principalmente para viabilizar modelos financeiros incluindo resultados econométricos sobre arte.

In respect to the other parameters, in the three sub-samples the greater effect of works done in oil and/or acrylic on canvas, wood or cartoon deserves special emphasis. The effect of a certificate of authenticity is counter-intuitive and does not present a clear pattern across all subsamples: for the Top 46 it is significantly negative, yet it presents no significance at all for the Top 25 or the Top 10.

The limited number of artists allowed for a more detailed study of the characteristics of each one through their profiles in official sites and art galleries. Information was gathered on the year the artist's first exhibit was held and whether the artist was still alive when his work went to auction. The result of the model estimated with these variables using the 46 top-selling artists can be seen in Chart 6. Stylized facts are confirmed in this segment of the artists already mentioned, and the return on the work of a given living artist is shown (other factors remaining intact) to be greater than on that of a deceased artist with similar features: 5.49% per year and 2.39% per year, respectively. Nevertheless, according to the estimated model, the works of living artists lose value as they age.

MODELS ESTIMATED BY QUANTILE REGRESSION

As shown above, the estimates with all the sales of works informed by the database and those with top-ranking artists render qualitatively different results, whether in the rate of return or in secondary aspects. In this sense it is clear that an analysis of the average behavior of prices needs to be accompanied by a comprehensive consideration of their various segments and specificities.

In this section the model is estimated according to quantile regressions, that is to say, throughout the distribution of prices. The usual estimators in econometrics try intuitively to obtain means as conditional to regressors. Conversely, regression by the percentile 50% corresponds to a conditional median, and likewise in the other distribution points.⁹ This differs from segmenting artists by volume of sales, since the works are treated differently and are all included in each regression. The coefficients can be seen at the following page:

Antonio Manuel

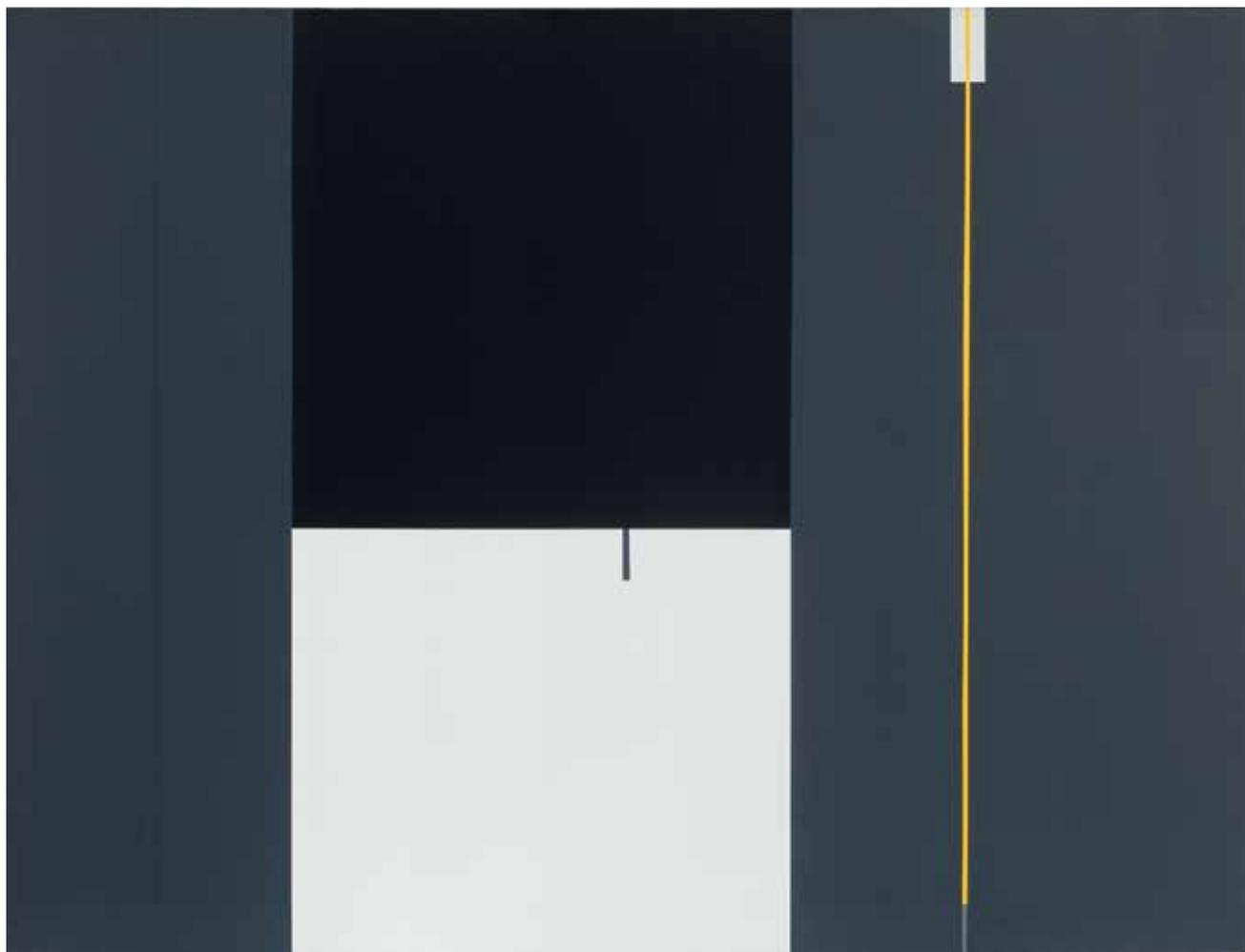
Situação: preto e branco, 2007

Óleo sobre tela

120 x 160,5 cm

Coleção particular

Foto: Pat Kilgore



Modelos estimados com a base de dados considerando os artistas com maiores volumes de negócios¹⁰
 Models estimated with the database considering the top-selling artists¹⁰

| Variáveis Variables | Top 46 n=2114 | Coefficiente Coefficient | p-valor p-value | Top 25 n=1275 | Coefficiente Coefficient | p-valor p-value | Top 10 n=553 | Coefficiente Coefficient | p-valor p-value |
|--|------------------|-----------------------------|--------------------|------------------|-----------------------------|--------------------|-----------------|-----------------------------|--------------------|
| Assinatura <i>Signature</i> | | 0,886 | 0,000 | | 0,313 | 0,096 | | 0,314 | 0,227 |
| Época da obra <i>Epoch of the work</i> | | -0,012 | 0,000 | | -0,033 | 0,000 | | -0,016 | 0,000 |
| Atestado de autenticidade <i>Certificate authenticity</i> | | -0,478 | 0,000 | | 0,365 | 0,135 | | 0,224 | 0,468 |
| Grupo 1 <i>Group 1</i> | | 0,710 | 0,000 | | 1,332 | 0,000 | | 1,330 | 0,000 |
| Grupo 2 <i>Group 2</i> | | 0,071 | 0,053 | | 0,345 | 0,033 | | 0,837 | 0,001 |
| Grupo 3 <i>Group 3</i> | | -0,228 | 0,124 | | 0,060 | 0,698 | | 0,113 | 0,594 |
| Grupo 4 <i>Group 4</i> | | -0,871 | 0,000 | | -0,822 | 0,000 | | -0,999 | 0,000 |
| Grupo 5 <i>Group 5</i> | | -2,115 | 0,000 | | -1,995 | 0,000 | | -2,799 | 0,000 |
| Log (altura em cm) <i>Log (height in cm)</i> | | 0,842 | 0,000 | | 0,752 | 0,000 | | 0,828 | 0,000 |
| Log (largura em cm) <i>Log (width in cm)</i> | | -0,486 | 0,000 | | 0,499 | 0,000 | | 0,072 | 0,000 |
| Ano do leilão <i>Year of the auction</i> | | 0,018 | 0,095 | | 0,051 | 0,000 | | 0,604 | 0,000 |
| Constante <i>Constant</i> | | -89,307 | 0,682 | | -33,383 | 0,167 | | -107,308 | 0,003 |
| FI F | | 206,4 | | | 209,38 | | | -124,26 | |
| R2 <i>R2</i> | | 0,519 | | | 0,646 | | | 0,716 | |
| Retorno Geral <i>General Return</i> | | 3,0% | | | -8,4% | | | 8,8% | |

Quadro 5. Fonte: FGV | Chart 5. Source: FGV.

10. Segundo os seus preços de reserva.

10. According to their reserve prices.

Modelos estimados com a base de dados considerando os 46 artistas com maiores volumes de vendas nos pregões
 Models estimated with the database considering the 46 top-selling artists in auctions

| Variáveis Variables | Artistas mortos <i>Dead artists</i> Top 46 n=1734 | Coefficiente Coefficient | p-valor p-value | Artistas vivos <i>Living artist</i> Top 46 n=380 | Coefficiente Coefficient | p-valor p-value |
|---|--|-----------------------------|--------------------|---|-----------------------------|--------------------|
| Assinatura <i>Signature</i> | | 1,048 | 0,000 | | -0,023 | 0,957 |
| Época da obra <i>Epoch of the work</i> | | -0,004 | 0,064 | | 0,002 | 0,575 |
| Ano da primeira exposição <i>Year of the first exhibit</i> | | -0,005 | 0,017 | | 0,019 | 0,000 |
| Atestado de autenticidade <i>Certificate authenticity</i> | | 0,137 | 0,414 | | 0,086 | 0,469 |
| Grupo 1 <i>Group 1</i> | | 0,734 | 0,000 | | 0,467 | 0,016 |
| Grupo 2 <i>Group 2</i> | | 0,019 | 0,912 | | -0,206 | 0,483 |
| Grupo 3 <i>Group 3</i> | | -0,247 | 0,130 | | -0,718 | 0,004 |
| Grupo 4 <i>Group 4</i> | | -0,962 | 0,000 | | -0,891 | 0,105 |
| Grupo 5 <i>Group 5</i> | | -2,454 | 0,000 | | -1,450 | 0,000 |
| Log (altura em cm) <i>Log (height in cm)</i> | | 0,847 | 0,000 | | 0,835 | 0,000 |
| Log (largura em cm) <i>Log (width in cm)</i> | | -0,478 | 0,000 | | 0,454 | 0,000 |
| Ano do leilão <i>Year of the auction</i> | | 0,015 | 0,232 | | 0,075 | 0,000 |
| Constante <i>Constant</i> | | -7,275 | 0,766 | | -1,875 | 0,000 |
| F1 <i>F</i> | | 167,82 | | | 78,22 | |
| R2 <i>R2</i> | | 0,5392 | | | 0,7189 | |
| Retorno Geral <i>General Return</i> | | 2,39% | | | 5,49% | |

Quadro 6. Fonte: FGV | Chart 6. Source: FGV.

Modelo de Regressão Quantílica | Quantile Regression Model

| Percentil (distribuição dos preços) Percentile (Distribution of prices) | | | | | | | | | | | |
|---|--------------|---------|--------------|---------|--------------|---------|--------------|---------|--------------|---------|--|
| | 20% | | 30% | | 40% | | 50% | | | | |
| | Coefficiente | p-valor | |
| | Coefficient | p-value | |
| Assinatura <i>Signature</i> | 1.1.6 | 0,02 | 1.1.7 | 0,09 | 1.1.8 | 0,40 | 1.1.9 | 0,99 | | | |
| Época da obra <i>Epoch of the work</i> | 1.1.13 | 0,00 | 1.1.14 | 0,00 | 1.1.16 | 0,00 | 1.1.16 | 0,00 | | | |
| Atestado de autenticidade <i>Certificate authenticity</i> | 1.1.20 | 0,00 | 1.1.21 | 0,00 | 1.1.22 | 0,00 | 1.1.23 | 0,00 | | | |
| Grupo 1 <i>Group 1</i> | 1.1.27 | 0,00 | 1.1.28 | 0,00 | 1.1.29 | 0,01 | 1.1.30 | 0,00 | | | |
| Grupo 2 <i>Group 2</i> | 0,07 | 0,40 | 0,03 | 0,77 | 0,01 | 0,95 | 0,01 | 0,91 | | | |
| Grupo 3 <i>Group 3</i> | 0,14 | 0,14 | 0,22 | 0,01 | 0,12 | 0,12 | 0,10 | 0,22 | | | |
| Grupo 4 <i>Group 4</i> | 0,01 | 0,87 | 0,02 | 0,75 | -0,07 | 0,40 | -0,13 | 0,07 | | | |
| Grupo 5 <i>Group 5</i> | -0,46 | 0,00 | -0,57 | 0,00 | -0,75 | 0,00 | -0,91 | 0,00 | | | |
| Log (altura em cm) <i>Log (height in cm)</i> | 0,35 | 0,00 | 0,43 | 0,00 | 0,44 | 0,00 | 0,52 | 0,00 | | | |
| Log (largura em cm) <i>Log (width in cm)</i> | 0,40 | 0,00 | 0,39 | 0,00 | 0,44 | 0,00 | 0,42 | 0,00 | | | |
| Ano do leilão <i>Year of the auction</i> | -0,05 | 0,00 | -0,05 | 0,00 | -0,04 | 0,00 | -0,03 | 0,00 | | | |
| Constante <i>Constant</i> | 115 | 0,00 | 103 | 0,00 | 96 | 0,00 | 72 | 0,00 | | | |
| R2 <i>R2</i> | 0,146 | | 0,146 | | 0,149 | | 0,148 | | | | |
| Retorno Geral <i>General Return</i> | -4,9% | | -4,2% | | -3,6% | | -2,2% | | | | |

| Percentil (distribuição dos preços) Percentile (Distribution of prices) | | | | | | | | | | | |
|---|-------------|--------------|-------------|--------|-------|--------|-------|-------|-----|-------|-------|
| | 60% | Coefficiente | p-valor | 70% | 1.1.1 | 80% | 1.1.2 | 1.1.3 | 90% | 1.1.4 | 1.1.5 |
| | Coefficient | p-value | Coefficient | 1.1.1 | 1.1.2 | 1.1.3 | 1.1.4 | 1.1.5 | | | |
| Assinatura <i>Signature</i> | 0,07 | 1.1.10 | 0,10 | 1.1.11 | -0,02 | 1.1.12 | 0,05 | 0,71 | | | |
| Época da obra <i>Epoch of the work</i> | -0,01 | 1.1.17 | -0,01 | 1.1.18 | -0,01 | 1.1.19 | -0,01 | 0,00 | | | |
| Atestado de autenticidade <i>Certificate authenticity</i> | 0,67 | 1.1.24 | 0,41 | 1.1.25 | 0,16 | 1.1.26 | -0,15 | 0,40 | | | |
| Grupo 1 <i>Group 1</i> | 0,42 | 1.1.31 | 0,57 | 0,00 | 0,70 | 0,00 | -0,79 | 0,00 | | | |
| Grupo 2 <i>Group 2</i> | 0,1 | 0,12 | 0,1 | 0,51 | 0,35 | 0,12 | 0,19 | 0,50 | | | |
| Grupo 3 <i>Group 3</i> | 0,27 | 0,03 | 0,27 | 0,18 | 0,32 | 0,06 | 0,22 | 0,50 | | | |
| Grupo 4 <i>Group 4</i> | -0,14 | 0,14 | -0,21 | 0,07 | -0,31 | 0,01 | -0,52 | 0,00 | | | |
| Grupo 5 <i>Group 5</i> | -1,03 | 0,00 | -1,15 | 0,00 | -1,40 | 0,00 | -1,78 | 0,00 | | | |
| Log (altura em cm) <i>Log (height in cm)</i> | 0,51 | 0,00 | 0,10 | 0,41 | 0,00 | 0,45 | 0,67 | 0,00 | | | |
| Log (largura em cm) <i>Log (width in cm)</i> | 0,50 | 0,00 | 0,58 | 0,00 | 0,48 | 0,00 | 0,28 | 0,01 | | | |
| Ano do leilão <i>Year of the auction</i> | -0,02 | 0,01 | -0,01 | 0,37 | -0,01 | 0,25 | -0,01 | 0,53 | | | |
| Constante <i>Constant</i> | 64 | 0,00 | 35 | 0,04 | 50 | 0,03 | 55 | 0,19 | | | |
| R2 <i>R2</i> | 0,154 | | 0,154 | | 0,156 | | 0,161 | | | | |
| Retorno Geral <i>General Return</i> | -1,6% | | -0,1% | | -0,4% | | -0,2% | | | | |

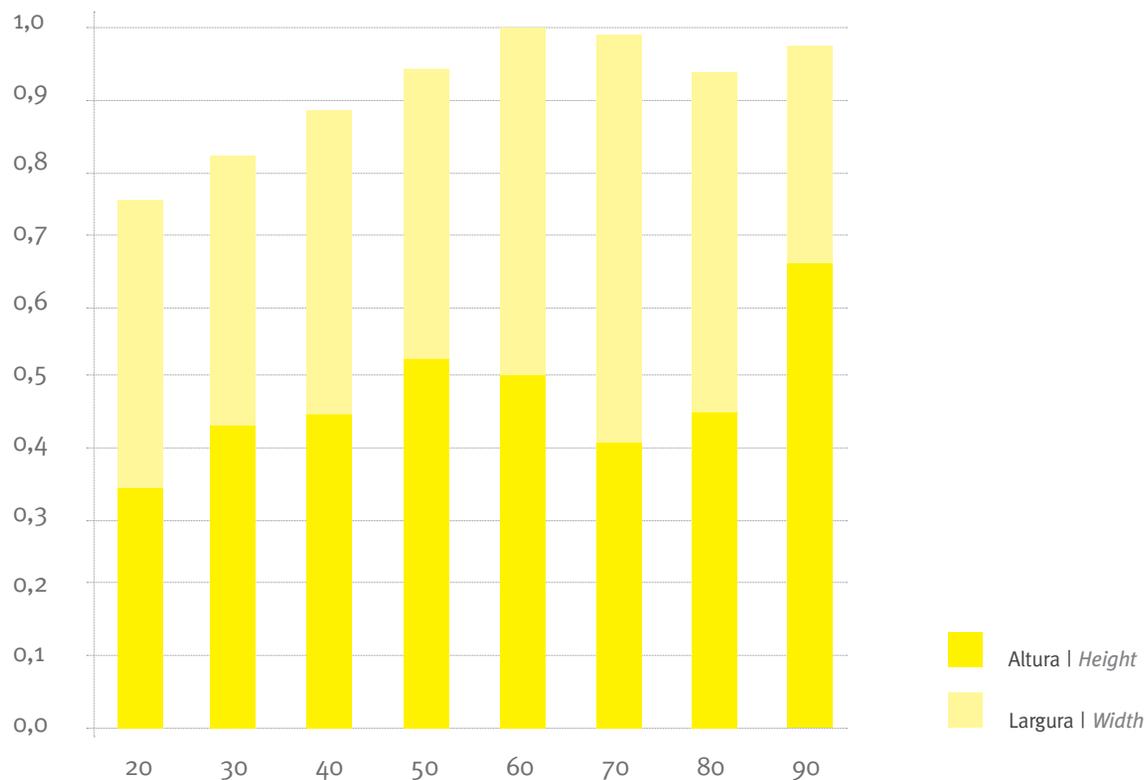
Quadro 7. Fonte: FGV | Chart 7. Source: FGV.

As variações de coeficientes ao longo da distribuição dos preços revelam uma variedade potencial maior de segmentos neste mercado. Por exemplo, a relação do preço com o tamanho, que se observou próxima de linear na base geral de dados e tem um caráter mais que proporcional no primeiro escalão dos artistas (por volume), apresenta variações relevantes ao longo dos quantis,¹¹ como mostra o Quadro 8 a seguir:

The variations of coefficients throughout the distribution of prices reveal a greater potential variety of segments in this market. For example, the price/size relation, seen to be approximately linear in the general database and with more than proportional characteristics in the first selection of artists (by volume), presents relevant variations throughout the quantiles,¹¹ as shown in Chart 8 below:

Retorno do preço ao tamanho da obra, por percentil

Return of price by height and width of the work (percentile)



Quadro 8. Fonte: FGV | Chart 8. Source: FGV.

11. Usada em trabalhos envolvendo a distribuição de dados, quantil é uma medida separatriz que corresponde a uma proporção acumulada dos valores.

11. Quantiles are used in the analysis of the statistical distribution in data, consisting of cut-off points corresponding to accumulated proportions of values.

Neste recorte, a relação entre tamanho e preço é mais que linear no sexto decil,¹² sendo que relações inferiores à linearidade (retornos decrescentes ao tamanho do quadro) são vistos em metade da distribuição. Mais ainda, os retornos à escala são dominados pela largura (e não pela altura, como vistos nos artistas mais negociados) em parte relevante da distribuição (sétimo e oitavo decis).

Finalmente, no que se refere às estimativas de retorno, são observados ainda resultados negativos para todos os decis de preço, ao contrário dos segmentos Top 46/25/10 anteriormente isolados, mas confirmando a tendência média da base de dados.

De maneira geral, os quantis de preço mais altos obtêm retornos mais altos, indicativo de um mecanismo de *feedback* positivo que pode explicar as características peculiares dos segmentos Top 46/25/10 como caso limite. No mesmo sentido, destaca-se, embora não tenha sido possível obter resultados sobre esse segmento via regressão quantílica, que pinturas em óleo ou acrílica têm preços melhores. Observa-se, assim, que o panorama do mercado de artes apresenta uma rica segmentação que se reflete, em última instância, nos retornos que se pode esperar.

The relation between size and price is more than linear in the sixth decile,¹² with relations inferior to linearity (returns decreasing to size) visible in half of the distribution. Furthermore, returns to scale are dominated by width (rather than height, as seen in the best-selling artists) in a relevant portion of the distribution (seventh and eighth deciles).

Finally, with regard to estimates of return, one also observes negative results for all the price deciles, unlike the previously isolated segments Top 46/25/10, but confirming the average tendency of the database.

Generally speaking, the highest price quantiles obtain higher returns, which shows a positive feedback mechanism to explain the peculiar characteristics of segments Top 46/25/10 as a limit case. In this same sense, special attention should be paid to the fact that, although it was not possible to obtain results on this segment via quantile regression, paintings done in oil or acrylic reach better prices. Accordingly, one can see that the art-market panorama presents a rich segmentation that is ultimately reflected in the returns that can be expected.

Retorno Estimado | Estimated Returns

| | todos os grupos all the groups | óleo e/ou acrílica oil and/ or acrylic | | todos os grupos all the groups | óleo e/ou acrílica oil and/ or acrylic |
|----------------------------|-----------------------------------|---|----------------------------|-----------------------------------|---|
| Geral Overall | -2,9% | -0,5% | Quantil 70% 70% Quantile | -0,1% | – |
| Quantil 20% 20% Quantile | -4,9% | – | Quantil 80% 80% Quantile | -0,4% | – |
| Quantil 30% 30% Quantile | -4,2% | – | Quantil 90% 90% Quantile | -0,2% | – |
| Quantil 40% 40% Quantile | -3,6% | – | Top 46 | 3,0% | 5,6% |
| Quantil 50% 50% Quantile | -2,2% | – | Top 25 | 8,4% | 13,8% |
| Quantil 60% 60% Quantile | -1,6% | – | Top 10 | 8,8% | 16,0% |

Quadro 9. Fonte: FGV | Chart 9. Source: FGV.

12. Decil é qualquer um dos nove valores que dividem os dados ordenados de uma variável em dez partes iguais, de forma que cada parte representa um décimo da amostra. Por exemplo, o 1º decil é o ponto de corte para 10% dos dados, o 5º decil é o ponto de corte para 50% dos dados e assim por diante.

12. Deciles divide a variable's distribution in ten equal parts. Thus, the 1st decile is the cut-off point above the lowest 10% of values and the fifth decile divides de sample in lower and upper halves.

Amilcar de Castro

Sem título, 1995

Acrílica sobre tela

80 x 100 cm

Coleção particular

Foto: Pat Kilgore



OBSERVAÇÕES CONCLUSIVAS

Este trabalho teve como objetivo fazer uma análise da arte no Brasil como um mercado consistente e bem definido, representado principalmente pelos leilões, que formam o segmento efetivamente observável do mercado.

Na introdução do presente trabalho foi discutida a questão da emergência de um valor comum neste mercado. Em princípio, diferentes indivíduos podem ser movidos por uma valoração particular, estética ou especulativa das diversas obras de arte. Assim, para que a discussão da obra de arte como forma de investimento faça sentido, é necessário que exista um conceito de “valor comum” entre todos os agentes. Observa-se que isso não significa que não existam divergências de avaliação, das quais resulta a arbitragem, já que cada agente tem seu próprio processo de descoberta. Como contraste, nota-se que o conceito de valor comum na negociação de ações de empresas em bolsa de valores é muito mais forte, sem que isso elimine a liquidez do mercado.

Nesse sentido, vale ressaltar uma importante diferença de comportamento entre dois recortes da base de dados tratada neste estudo: a fração da variância dos preços explicada (na linguagem técnica, o R^2) pelos fatores listados no modelo. Na base mais geral, esta se encontrava em 24,6%, sendo que nos quantis por preço variava em torno de 11%. Contudo, para os artistas mais negociados, esta percentagem alcançou os 71,6%. Em outras palavras, o modelo econométrico desenvolvido – que é um modelo de valor comum que pode vir a servir como referência – explica a valoração de figuras históricas como Di Cavalcanti, Cândido Portinari e Tarsila do Amaral, de 3 a 6,5 vezes melhor do que de uma obra de arte típica.

A rigor, esse é um resultado contraintuitivo, já que artistas importantes como esses não deveriam ser tão permutáveis entre si quanto os artistas menos conhecidos que integram as bases de dados gerais. Parte da explicação, evidentemente, se encontra na própria liquidez destas obras. À medida que existe um mercado mais desenvolvido para esses artistas, a emergência de um valor comum, líquido de suas especificidades, tende a ser mais clara. Contudo, a confirmação de tais diferenciais requer mais estudos, preferencialmente contando com dados (segundos e primeiros preços) efetivos da negociação em pregão.

O agregado dos dados apresenta regularidades interessantes que merecem algum destaque. O primeiro é a linearidade da relação entre tamanho e preço, sugestiva de uma heurística de apreçamento na qual as obras de arte são consideradas por unidade de área (por

CLOSING COMMENTS

This study set out to make an analysis of art in Brazil as a consistent and well-defined market that is mainly represented by auctions, which make up the observable segment of this sector.

The introduction contains a discussion of the question of the emergence of a common value in this market. In principle, different individuals can be motivated by a particular, aesthetic or speculative appraisal of different works of art. So, in order for a discussion of works of art as an investment to make sense, there has to be a concept of “common value” among all those involved. This does not mean that there are no divergences of evaluation, which result in arbitrage, since each player has his/her own process of discovering. Conversely, note that the common-value concept used in negotiating company shares in the stock market is infinitely stronger, yet this does not eliminate the liquidity of the market.

In this sense, it bears stressing one important difference in behavior between two portions of the database used in this paper: The fraction of the variance of prices explained (in technical language, the R^2) by the factors listed in the model. In the more general base, this stood at 24.6%, varying around 11% in the quantiles per price. However, for the best-selling artists this percentage soared to 71.6%. In other words, the econometric model developed – a common-value model that may come to be used as a reference – explains the valorization of iconic figures such as Di Cavalcanti, Cândido Portinari and Tarsila do Amaral: from 3 to 6.5 times higher than a typical work of art.

Strictly speaking, this result is counter-intuitive, since important artists such as those mentioned above should not be as interchangeable as the lesser known artists who make up the general database. Part of the explanation, of course, lies in the very liquidity of these works. To the extent that there is a more developed market for these artists, the emergence of a common value free of its specificities tends to become clearer. Notwithstanding, the confirmation of such differences calls for further study, preferably endowed with data (second and first prices) effectively negotiated at auctions.

The aggregate data presents interesting regularities that are worthy of note. The first is the linearity of the size/price relationship, which suggests a heuristic of pricing where works of art are considered by unit of area (in square centimeters). Such a relationship differs markedly in specific segments (whether less valuable works or top-ranking artists). Similar to certain stylized relationships in finance, this characterizes a “market average” that is useful as a general rule at the same time that it must be consciously understood in order to apply in practice.

centímetro quadrado). A relação tamanho/preço é marcadamente diferente em segmentos específicos (sejam as obras mais baratas ou os artistas de primeiro escalão). A exemplo de diversas relações estilizadas em finanças, esta relação caracteriza uma “média de mercado” que é útil como regra geral ao mesmo tempo em que merece atenção na sua aplicação prática.

As taxas de retorno implicadas pela evolução dos preços, obtidas por uma metodologia de regressões hedônicas, foram geralmente negativas. Esse é, mais uma vez, um fato empírico estilizado sobre o mercado como um todo, cabendo considerações específicas. Na base de dados completa, o retorno real médio estimado foi de -2,9% ao ano, variando ao longo dos quantis na distribuição dos preços de -4,9% a -0,2%. As obras de óleo e/ou acrílica têm retornos esperados melhores, mas ainda negativos, em -0,5% ao ano.

Esse cenário se modifica quando a base é restrita aos artistas com maior liquidez no mercado. O retorno no segmento dos 46 artistas com maior volume de negócios (pelo preço de reserva) já é positivo em 3,0% (5,6% para as telas em óleo ou acrílica). No grupo dos 10 artistas com maior volume, este retorno alcança os 8,8%. O maior retorno obtido nas segmentações do mercado ocorre neste estrato (Top 10) para as telas em óleo ou acrílica, estimado em 16,0%.

Estes elevados acréscimos esperados pela análise econométrica em alguns segmentos pontuais devem ser alvo de análise qualitativa. Os diferenciais de retorno entre segmentos mencionados são suficientemente expressivos para representar, com considerável grau de certeza, diferenças reais e persistentes nos resultados dos leilões. De fato, a elevação dos preços de reserva provavelmente segue a elevação nos resultados de mercado com algum atraso. Contudo, mesmo mercados maduros (no sentido de existir um referencial de valor comum), como aqueles em instrumentos financeiros ou imóveis, estão sujeitos a flutuações e picos temporários em função de uma série de fatores que não cabe resenhar em detalhe aqui, tais como expectativas autorrealizáveis, movimentos de realocação de capitais, dentre outros. McAndrew¹³ cita, para o mercado americano de artes, algumas conjunturas desse tipo, particularmente em 1991 e 2008.

Não existe informação suficiente sobre o mercado brasileiro de arte para avaliar, por exemplo, se alguns retornos elevados fogem a uma tendência histórica e tendem a ser corrigidos. Mais ainda, os diferenciais vistos no poder explicativo do modelo trazem uma explicação alternativa: os negócios neste segmento do mercado são mais previsíveis, seguindo de maneira mais próxima um conceito de valor comum, sendo, portanto, o alvo mais seguro para investimentos neste setor. De fato, uma obra aleatoriamente selecionada neste

The rates of return implied in the evolution of prices, obtained through a methodology of hedonic regressions, proved to be generally negative. Once more, this is a stylized empirical fact in the market as a whole that calls for specific considerations. In the entire database, the average real return was estimated at -2.9% a year, varying throughout the quantiles in the distribution of prices between -4.9% and -0.2%. Works in oil and/or acrylic have better expected returns, but even so still stand negative at -0.5% a year.

This scenario changes when the base is restricted to artists who sell best in the market. The return in the segment with the top-selling 46 artists (by reserve price) is positive at 3.0% (5.6% for canvases in oil or acrylic). In the group of the 10 best-selling artists, this return reaches 8.8%. The best return obtained in the market segmentations occurs in this stratum (Top 10) for canvases in oil or acrylic, which is estimated at 16.0%.

These high increases suggested by econometric analysis in some specific segments should be the object of qualitative analysis. The differentials in return between the above-mentioned segments are sufficient to affirm with a substantial degree of certainty that there are real and persistent differences in auction figures. In fact, the rise in reserve prices probably follows the rise in market figures, with some delay. Nonetheless, even mature markets (in the sense that a common-value reference exists), such as those in financial or real-estate instruments, are liable to fluctuations and occasional peaks due to factors such as self-realizing expectations and capital re-allocation rules, among others. McAndrew¹³ mentions some such circumstances in the American art market, in particular in 1991 and 2008.

There is not enough information available on the Brazilian art market to evaluate, for instance, whether some high returns deviate from their historical tendency and tend to be corrected. Furthermore, the differentials in explanatory power of the models between market segments offer an alternative explanation: business in the top tier of the market is more predictable, in stricter conformity to a common value concept, and consequently a safer target for investments in this sector. Indeed, a work selected at random in this group is likely to be better priced by the developed model than one selected by chance among the other artists and works in the database studied.

In this sense, certain questions appear to be of some importance to the development of the art market as a financial instrument. This paper has enabled us to observe various determining factors of the price of works of art – analogous, not only by the methodological parallel but also by practical application, to those observed in hedonic studies of the real estate market – in addition to suggesting other matters to be dealt with in future studies.

13. McAndrew, C., 2010.

13. McAndrew, C., 2010.

grupo provavelmente estará mais bem apreçada pelo modelo desenvolvido do que uma obra selecionada ao acaso entre os demais artistas e obras da base estudada.

Nesse sentido, algumas questões se revelam importantes para o desenvolvimento do mercado de arte como instrumento financeiro. O presente estudo permitiu observar diversos determinantes do preço das obras de arte – análogos, não só pelo paralelo metodológico, mas também pela aplicação prática, àqueles observados em estudos hedônicos do mercado imobiliário – mas sugere questões adicionais a serem tratadas em estudos futuros.

O primeiro grande grupo de questões se refere à formação de portfólios de arte. Estratégias como as elaboradas no presente estudo permitem o desenvolvimento de um modelo para o preço esperado, mas a correlação entre o preço de dois ativos pode agir no sentido de amplificar ou atenuar o risco inerente a este mercado. Esse é um assunto tecnicamente difícil. Mesmo trabalhos que desenvolvem modelos de derivativos para o mercado de arte, como McAndrew,¹⁴ que esboça o desenho de um derivativo de dívida colateralizada (CDO), ou Kraeussl,¹⁵ que deriva uma fórmula para o apreçamento de uma opção de compra, contornam o assunto. A abordagem de Kraeussl e de trabalhos mais gerais, como Worthington,¹⁶ sobre a fronteira eficiente do investimento em arte agrupam “arte” como um ativo a ser estudado no contexto mais geral do mercado financeiro. A escassez de estudos que tratem do problema da diversificação de um portfólio de obras de arte aponta para uma frutífera fronteira de pesquisa. Os paralelos com o mercado imobiliário são relevantes: o trabalho pioneiro de Li¹⁷ sobre correlação de valores de hipotecas deu origem não somente a métodos de diversificar a exposição ao risco de *default*, mas também a novos instrumentos e formas de investir em imóveis.

O segundo grupo se refere ao perfil do investidor em arte e suas consequências sobre a dinâmica do mercado. A participação relativa de investidores de longo prazo e especuladores em um mercado líquido já tem reflexos sobre a estabilidade do mercado, e no mercado de arte se somam a indivisibilidade de ativos (principalmente com obras muito caras, como são as mais líquidas), os custos de transação, as diferenças de *timing*, entre outros. Em um cenário no qual o mercado de arte vem sendo levado por investidores que querem armazenar riqueza em ativos físicos (sendo que a arte tem o atrativo de ser relativamente opaca), pode-se esperar que tendências de valorização ou desvalorização vegetativa tenham longa duração. Por outro lado, quando grandes volumes de capital são

The first major group of questions has to do with forming art portfolios. Strategies such as those elaborated in this article allow a model to be developed for the expected price, yet the correlation between the prices of two assets can both increase or attenuate the risk inherent to this market. This is a matter fraught with technical difficulties. Not even studies that develop models of derivatives for the art market, such as McAndrew,¹⁴ who outlines a derivative of collateralized debt obligation (CDO), or Kraeussl,¹⁵ who derives a formula for pricing a call option, engage the issue. The approach used by Kraeussl (and by more general articles, such as Worthington,¹⁶ on the efficient frontier of investing in art) groups “art” together as an asset to be studied in the more general context of the financial market. The scarcity of studies dealing with the problem of diversification of a portfolio of works of art points to a fertile field of research. The parallels with the real estate market are relevant: the pioneer work done by Li¹⁷ on the correlation of mortgage values gave rise not only to methods of diversifying the exposure to the risk of default but also to new instruments and ways to invest in property.

The second group refers to the profile of the art investor and the consequences on market dynamics. The relative participation of long-term investors and speculators in a liquid market already reflects on the stability of the market, and in the art market this is further complicated by the indivisibility of assets (especially since very expensive works are also the most liquid), transaction costs and differences in timing, among others. In a scenario where the art market is being driven by investors who want to store wealth in physical assets (art having the attraction of being relatively opaque), trends for increasing or decreasing values can be expected to last a long time. On the other hand, if large volumes of capital are moved for more specific reasons, such as the loss of attractiveness of financial instruments, general price swings may happen in correlation to other events. The evidence obtained in this article is still not sufficient to make any sort of comparative analysis in this direction.

The third group of questions, finally, refers to the development of the market. One of the main conclusions of the study is that the segment of top-selling artists, defined as those who obtain the highest prices, behaves quite differently from the average in the market, both in explanatory factors and in rate of return. This segment differs even from the highest quantiles of the general distribution of prices. In this sense, it bears asking how additional segments of the market can be developed – in the sense of offering more liquidity and functioning effectively as an instrument for

14. McAndrew, C., 2010.

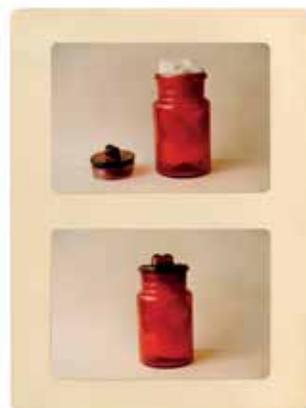
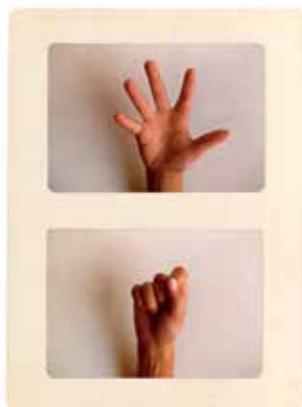
15. Kraeussl, R.; Christian, W., 2012.

17. Li, David X, 1999.

14. McAndrew, C., 2010.

15. Kraeussl, R.; Christian, W., 2012.

17. Li, David X, 1999.



Vera Chaves Barcellos

Do Aberto e do Fechado, 1978/2010

Impressão digital sobre papel algodão

70 x 55 cm (cada)

Cortesia Fundação Vera Chaves Barcellos

movidos por razões mais pontuais, tais como a perda de atratividade de instrumentos financeiros, podem ocorrer movimentos gerais de valorização/desvalorização correlacionados a outros eventos. A evidência obtida no presente estudo não é suficiente ainda para qualquer tipo de análise comparativa nesse sentido.

O terceiro grupo de questões, finalmente, se refere ao desenvolvimento do mercado. Uma das principais conclusões do estudo é que o mercado dos artistas de primeiro escalão, definido como aqueles que têm mais liquidez aos preços mais altos, tem comportamento substancialmente diferente à média do mercado, tanto nos seus fatores explicativos como na sua taxa de retorno. Esse segmento difere mesmo dos quantis mais altos da distribuição geral dos preços. Assim, cabe questionar de que maneira segmentos adicionais do mercado podem ser desenvolvidos, no sentido de oferecerem maior liquidez e funcionarem de forma efetiva como um instrumento de alocação de capital. Em diversos casos – inclusive em instrumentos financeiros tradicionais nos seus principais locais, como é o caso das opções na Bolsa de Chicago¹⁸ – a atividade de *market-making* revelou-se fundamental nas primeiras etapas da implantação de um novo mercado.

Entre estas questões podem ser considerados os efeitos mais sistêmicos do desenvolvimento do mercado, no que se referem, por exemplo, ao mercado primário (incorporação de novas obras) e aos usos não financeiros da arte. O mercado pode se desenvolver de modo a produzir externalidades positivas, pelo aumento de liquidez nos mercados secundários, por exemplo, articulando-se com sua cadeia produtiva como um todo.

Nesse sentido, o presente trabalho representa um passo inicial no mapeamento de um mercado que é, invariavelmente, complexo, mas vem ganhando interesse como alternativa de alocação de capitais no Brasil e no exterior. Observou-se que, longe de ser um mercado coeso e caracterizável por um único número-índice, trata-se de um setor segmentado da economia, com características particulares que devem ser entendidas em sua especificidade.

allocating capital. In various cases – including traditional financial instruments in their main locations, as in the case of commodity options in the Chicago Stock Market¹⁸ – market-making has proved fundamental in the early stages of developing a new market.

Among these questions can be included the most systemic effects of the development of the market, as, for example, on the primary market (incorporating new works) and on the non-financial uses of art. The market can develop in order to produce positive externalities – by means of increasing liquidity in secondary markets, for example – by articulating with the productive chain as a whole.

In this sense, this study represents a first step in mapping out a market that is invariably complex but one that has been gaining interest as an alternative for allocating capital in Brazil and abroad. Far from being a cohesive, homogeneous market, it is seen to have characteristics of its own whose specificities need to be studied and understood.

18. Mackenzie, D., 2008.

18. Mackenzie, D., 2008.

ANEXO 1

Neste anexo está apresentado o Quadro 10 com a lista de artistas com maiores volumes de vendas nos pregões em ordem crescente de prioridade.

APPENDIX 1

In this Appendix is presented Chart 10 with the list of top-selling artists in auctions, in ascending order of priority.

Lista dos Artistas com Maiores Receitas | List of the Top-selling Artists

| Ranking | Artista Artist | Ranking | Artista Artist |
|---------|---------------------------|---------|------------------------------|
| 1º | Emiliano Di Cavalcanti | 24º | Giovanni Battista Castagneto |
| 2º | Cândido Portinari | 25º | Rubens Gerchman |
| 3º | Antonio Bandeira | 26º | Adriana Varejão |
| 4º | José Pancetti | 27º | Amílcar de Castro |
| 5º | Cícero Dias | 28º | Jorge Guinle |
| 6º | Beatriz Milhazes | 29º | Raimundo de Oliveira |
| 7º | Iberê Camargo | 30º | Inimá de Paula |
| 8º | Alfredo Volpi | 31º | Abraham Palatnik |
| 9º | Alberto da Veiga Guignard | 32º | Vicente do Rego Monteiro |
| 10º | Djanira da Motta e Silva | 33º | Flávio Shiró Tanaka |
| 11º | Milton Dacosta | 34º | Hélio Oiticica |
| 12º | Roberto Burle Marx | 35º | Emeric Marcier |
| 13º | Tarsila do Amaral | 36º | Nicolau Facchinetti |
| 14º | Hector Carybé | 37º | Enrico Bianco |
| 15º | Ismael Nery | 38º | Bonadei |
| 16º | Anita Malfatti | 39º | Georgina de Albuquerque |
| 17º | José Malhoa | 40º | João Baptista da Costa |
| 18º | Antonio Dias | 41º | Flávio de Carvalho |
| 19º | Tomie Ohtake | 42º | Aluísio Carvão |
| 20º | Ivan Serpa | 43º | Eliseu Visconti |
| 21º | Siron Franco | 44º | Antônio Parreiras |
| 22º | Manabu Mabe | 45º | Eduardo Sued |
| 23º | Gonçalo Ivo | 46º | Ianelli |

ANEXO 2

Neste anexo está o Quadro 11 com os resultados dos modelos estimados por quantil.

APPENDIX 2

In this Appendix is presented Chart 11 with the results of the models estimated by quantile.

Modelo de Regressão Quantílica | Quantile Regression Model

| Coefficiente Coefficient | p-valor p-value | 20 | | 30 | | 40 | | 50 | | 60 | | 70 | | 80 | | 90 | |
|--|--------------------|-------|------|-------|------|-------|------|-------|------|-------|------|-------|------|-------|------|-------|------|
| Assinatura <i>Signature</i> | | 0,22 | 0,02 | 0,19 | 0,09 | 0,11 | 0,40 | 0,00 | 0,99 | 0,07 | 0,43 | 0,10 | 0,58 | -0,02 | 0,91 | 0,05 | 0,71 |
| Época da obra <i>Epoch of the work</i> | | 0,00 | 0,00 | 0,00 | 0,00 | -0,01 | 0,00 | -0,01 | 0,00 | -0,01 | 0,00 | -0,01 | 0,00 | -0,01 | 0,00 | -0,00 | 0,00 |
| Atestado de autenticidade <i>Certificate authenticity</i> | | 0,86 | 0,00 | 0,94 | 0,00 | 0,93 | 0,00 | 0,36 | 0,00 | 0,67 | 0,00 | 0,41 | 0,00 | 0,16 | 0,14 | -0,15 | 0,40 |
| Grupo 1 <i>Group 1</i> | | 0,30 | 0,00 | 0,28 | 0,00 | 0,21 | 0,01 | 0,28 | 0,00 | 0,42 | 0,00 | 0,57 | 0,00 | 0,70 | 0,00 | 0,79 | 0,00 |
| Grupo 2 <i>Group 2</i> | | 0,07 | 0,40 | 0,03 | 0,77 | 0,01 | 0,95 | 0,01 | 0,91 | 0,17 | 0,12 | 0,12 | 0,51 | 0,35 | 0,12 | 0,19 | 0,50 |
| Grupo 3 <i>Group 3</i> | | 0,14 | 0,14 | 0,22 | 0,01 | 0,12 | 0,12 | 0,10 | 0,22 | 0,27 | 0,03 | 0,27 | 0,18 | 0,32 | 0,06 | 0,22 | 0,50 |
| Grupo 4 <i>Group 4</i> | | 0,01 | 0,87 | 0,02 | 0,75 | -0,07 | 0,40 | -0,13 | 0,07 | -0,14 | 0,14 | -0,21 | 0,07 | -0,31 | 0,01 | -0,52 | 0,00 |
| Grupo 5 <i>Group 5</i> | | -0,46 | 0,00 | -0,57 | 0,00 | -0,75 | 0,00 | -0,91 | 0,00 | -1,03 | 0,00 | -1,15 | 0,00 | -1,40 | 0,01 | -1,78 | 0,00 |
| Log (altura em cm) <i>Log (height in cm)</i> | | 0,35 | 0,00 | 0,43 | 0,00 | 0,44 | 0,00 | 0,52 | 0,00 | 0,51 | 0,00 | 0,41 | 0,00 | 0,45 | 0,00 | 0,67 | 0,00 |
| Log (largura em cm) <i>Log (width in cm)</i> | | 0,40 | 0,00 | 0,39 | 0,00 | 0,44 | 0,00 | 0,42 | 0,00 | 0,50 | 0,00 | 0,58 | 0,00 | 0,48 | 0,00 | 0,28 | 0,01 |
| Ano do leilão <i>Year of the auction</i> | | -0,05 | 0,00 | -0,05 | 0,00 | -0,04 | 0,00 | -0,03 | 0,00 | -0,02 | 0,01 | -0,01 | 0,37 | -0,01 | 0,25 | -0,01 | 0,53 |
| Constante <i>Constant</i> | | 115 | 0,00 | 103 | 0,00 | 96 | 0,00 | 72 | 0,00 | 64 | 0,00 | 35 | 0,04 | 50 | 0,03 | 55 | 0,19 |
| R2 <i>R2</i> | | 0,146 | | 0,146 | | 0,149 | | 0,148 | | 0,154 | | 0,154 | | 0,156 | | 0,161 | |
| Retorno Geral <i>General Return</i> | | -4,9% | | -4,2% | | -3,6% | | -2,2% | | -1,6% | | -0,1% | | -0,4% | | -0,2% | |

Quadro 11. Fonte: FGV | Chart 11. Source: FGV.

ANEXO 3

Neste anexo está o Quadro 12 com os resultados dos modelos estimados com obras de óleo e/ou acrílica sobre tela, madeira ou cartão. Dentro desse grupo foram estimados quatro modelos: com todos os dados, com os 46, 25 e 10 artistas com maiores volumes de venda.

APPENDIX 3

In this Appendix is presented Chart 12 with the results of the models estimated with works in oil and/or acrylic on canvas, wood or cartoon. This group contains 4 estimated models: with all the data, with the 46, 25 and 10 artists with most sale.

Modelos Ajustados para Obras a Óleo e/ou Acrílica sobre Tela, Madeira ou Cartão
Models Adjusted for Works in Oil and/or Acrylic on Canvas, Wood or Cartoon

| Variáveis Variables | Coeficiente Coefficient | | p-valor p-value | | | | | |
|--|----------------------------|--------|--------------------|-------|--------------|-------|--------------|--------|
| | Geral General | n=4309 | Top 46 n=1323 | | Top 25 n=690 | | Top 10 n=282 | |
| Assinatura <i>Signature</i> | -0,151 | 0,284 | -0,172 | 0,415 | 0,331 | 0,261 | 0,122 | 0,729 |
| Época da obra <i>Epoch of the work</i> | -0,012 | 0,000 | -0,011 | 0,000 | -0,038 | 0,000 | -0,014 | 0,002 |
| Atestado de autenticidade <i>Certificate authenticity</i> | 0,556 | 0,000 | -0,733 | 0,000 | 0,506 | 0,194 | 0,761 | 0,206 |
| Log (altura em cm) <i>Log (height in cm)</i> | 0,499 | 0,000 | 0,817 | 0,000 | 0,733 | 0,000 | 0,554 | 0,015 |
| Log (largura em cm) <i>Log (width in cm)</i> | 0,601 | 0,000 | 0,539 | 0,000 | 0,550 | 0,000 | 1,000 | 0,000 |
| Ano do leilão <i>Year of the auction</i> | -0,017 | 0,053 | 0,044 | 0,001 | 0,101 | 0,000 | 0,147 | 0,000 |
| Constante <i>Constant</i> | 62,000 | 0,000 | -62,000 | 0,027 | -122,511 | 0,000 | -262,211 | 0,000 |
| F1 <i>F</i> | | 114,93 | | 69,18 | | 60,03 | | 25,86 |
| R2 <i>R2</i> | | 0,138 | | 0,262 | | 0,345 | | -0,361 |
| Retorno Geral <i>General Return</i> | | -0,5% | | 5,6% | | 13,8% | | 16,0% |

Quadro 12. Fonte: FGV | Chart 12. Source: FGV.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGNELLO, R. J. Investment Returns and Risk for Art: Evidence from Auctions of American Paintings. *Eastern Economic Journal*. 2002. v. 28, p. 443-463.
- AGNELLO, R. J. Race and Art: Prices for African American Painters and Their Contemporaries. *Journal of Clack Studies*. 2010. v. 41, p. 56-70.
- BRANDELLERO, A. The Emergence of a Market for Art in Brazil. In: VELTHIUS, O.; CURIONI, S. (Orgs). *Cosmopolitan Canvases: The Globalization of Markets for Contemporary Art*. Oxford University Press, 2015.
- EDWARDS, S. The Economics of Latin American Art: Creativity Patterns and Rates of Return. *National Bureau of Economic Research*, 2004.
- GÉRAD-VARET, L.; CHANEL, O.; GINSBURGH, V. The relevance of hedonic price indices. *The Journal of Cultural Economics* 20, 1996. p. 1-24.
- KRAEUSSEL, R.; CHRISTIAN, W. A call on art investments. *Review of Derivatives Research* 15.1, 2012. p. 1-23.
- LI, David X. *On default correlation: A copula function approach*. 1999.
- MACKENZIE, D. *An engine, not a camera: How financial models shape markets*. MIT Press, 2008.
- PESANDO, J. E. Art as an Investment: The Market for Modern Prints. *The American Economic Review*, 1993. v. 83.
- MCANDREW, C. *Fine Art and High Finance*. New York: Bloomberg Press, 2010.
- MEI, J.; MOSES, M. Art as an Investment and the Underperformance of Masterpieces. *American Economic Review*, 2002.
- VARIAN, H. *Microeconomia: uma abordagem moderna*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012.
- WORTHINGTON, A C.; HIGGS, H. Art as an investment: Risk, return and portfolio diversification in major painting markets. *Accounting & Finance* 44, 2004.

BIBLIOGRAPHIC REFERENCES

- AGNELLO, R. J. Investment Returns and Risk for Art: Evidence from Auctions of American Paintings. *Eastern Economic Journal*. 2002. v. 28, p. 443-463.
- AGNELLO, R. J. Race and Art: Prices for African American Painters and Their Contemporaries. *Journal of Clack Studies*. 2010. v. 41, p. 56-70.
- BRANDELLERO, A. The Emergence of a Market for Art in Brazil. In: VELTHIUS, O.; CURIONI, S. (Orgs). *Cosmopolitan Canvases: The Globalization of Markets for Contemporary Art*. Oxford University Press, 2015.
- EDWARDS, S. The Economics of Latin American Art: Creativity Patterns and Rates of Return. *National Bureau of Economic Research*, 2004.
- GÉRAD-VARET, L.; CHANEL, O.; GINSBURGH, V. The relevance of hedonic price indices. *The Journal of Cultural Economics* 20, 1996. p. 1-24.
- KRAEUSSEL, R.; CHRISTIAN, W. A call on art investments. *Review of Derivatives Research* 15.1, 2012. p. 1-23.
- LI, David X. *On default correlation: A copula function approach*. 1999.
- MACKENZIE, D. *An engine, not a camera: How financial models shape markets*. MIT Press, 2008.
- PESANDO, J. E. Art as an Investment: The Market for Modern Prints. *The American Economic Review*, 1993. v. 83.
- MCANDREW, C. *Fine Art and High Finance*. New York: Bloomberg Press, 2010.
- MEI, J.; MOSES, M. Art as an Investment and the Underperformance of Masterpieces. *American Economic Review*, 2002.
- VARIAN, H. *Microeconomia: uma abordagem moderna*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012.
- WORTHINGTON, A C.; HIGGS, H. Art as an investment: Risk, return and portfolio diversification in major painting markets. *Accounting & Finance* 44, 2004.

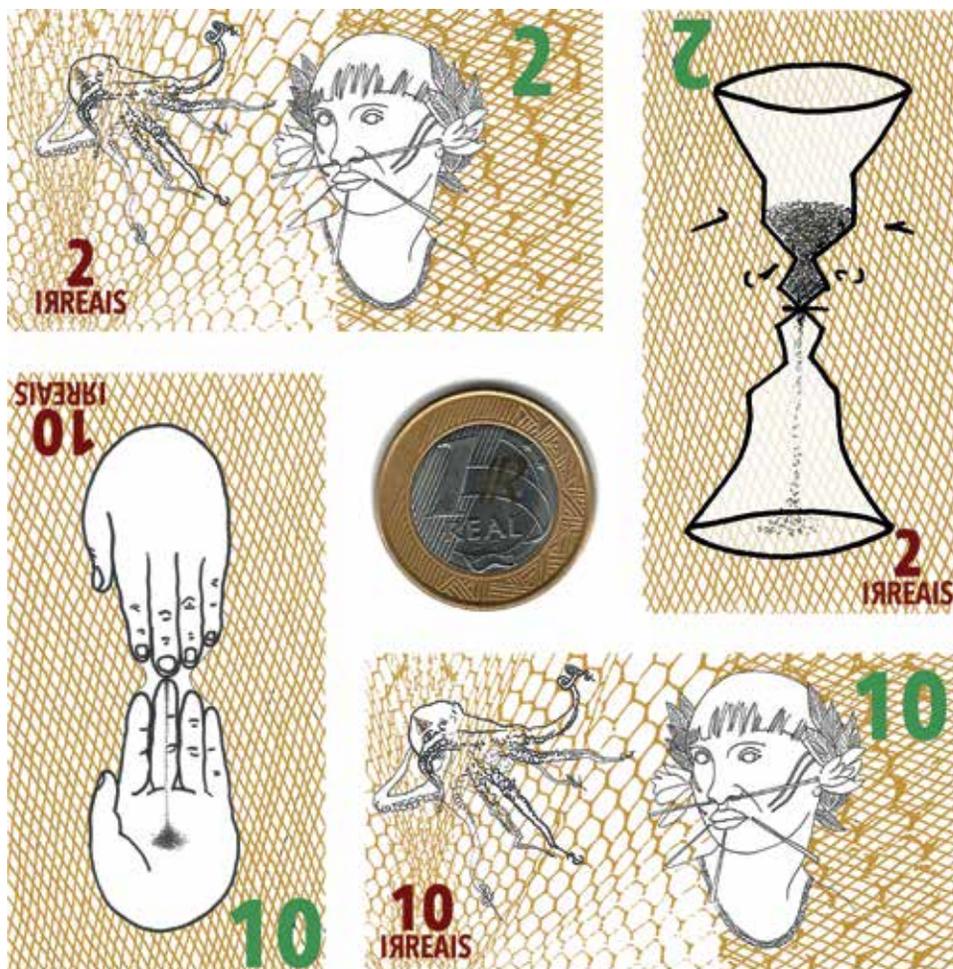
José Miguel G. Casanova

Moedas: 1 Irreal, 2016

Intervenção a laser sobre moeda

Notas: 2 Irreais e 10 Irreais, 2016

Caneta hidrográfica e impressão digital sobre papel amate





José Miguel G. Casanova
Banco dos Irreais, 2016
Museu de Arte do Rio (MAR)

INSTITUCIONAL

INSTITUTIONAL

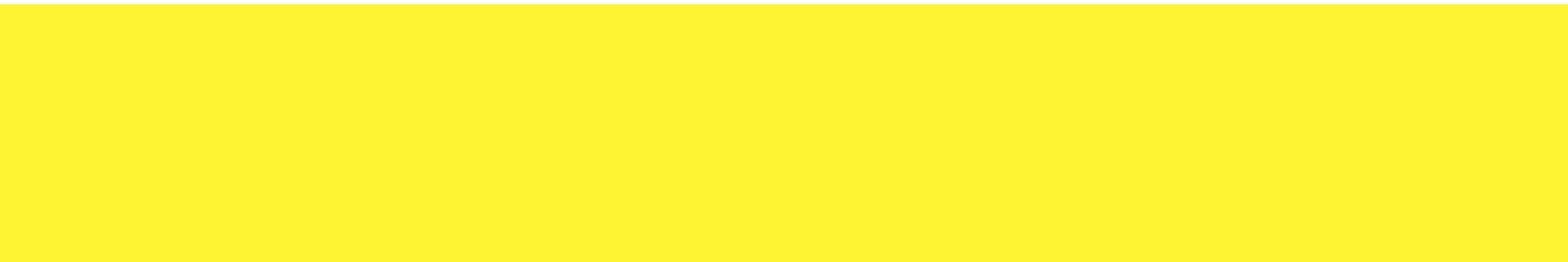


Banco Fator

Souza Cruz

Fundação Getulio Vargas

FGV Projetos



BANCO FATOR



O Fator sempre apoiou iniciativas artísticas e dentre os projetos e eventos culturais que patrocinamos ao longo de nossa história, encontramos em *Arte e Mercado no Brasil* um paralelo com o nosso ofício. Afinal, assim como no mercado financeiro no qual o Fator atua há mais de quatro décadas, o mercado de artes também é movido por meio de agentes que transitam nos mercados primário e secundário em busca de portfólios com potencial de valorização ao longo dos anos.

Nesta obra, percebemos também como este mercado e suas nuances econômicas ajudaram a influenciar a arte brasileira. Através de textos claros e imagens de trabalhos icônicos da nossa memória cultural, este livro enche de orgulho aqueles que já sabem que obras de arte, assim como bons investimentos, resistem ao tempo e entram para a história.

Esperamos que você aproveite esta edição.

*Fator, known as a faithful sponsor of artistic initiatives and cultural projects and events, finds in *The Art and Market in Brazil* a parallel with our own enterprise. After all, just like the financial market where Fator has operated for over four decades, the art market is also driven by actors who search the primary and secondary markets for portfolios that promise potential valorization over the years.*

In this book we also observe how this market and its economic nuances have helped to influence Brazilian art work. With its clear texts and images of iconic works that enrich our cultural memory, it fills with pride those who already know that works of art, like good investments, are resistant to time and become part of history.

We hope that you take delight in this edition.

SOUZA CRUZ



Foi no começo do século XX que a Souza Cruz iniciava uma trajetória de sucesso marcada por grandes contribuições econômicas e sociais, como a geração de empregos, desenvolvimento tecnológico e investimento na cultura.

Trajetória esta que completa 113 anos em 2016 e é marcada por solidez, liderança e, principalmente, um desejo incansável de se reinventar, antecipar tendências, e estar à frente da complexidade dos processos mercadológicos que permeiam todas as indústrias.

Ao longo desta nossa trajetória, a Souza Cruz se firmou como grande apoiadora de iniciativas que engrandecem a história econômica e cultural de nosso país. E não poderia ser diferente com este livro “Arte e Mercado no Brasil”; uma narrativa enriquecedora de como este mercado transcende barreiras da criação e se posiciona como fonte de inspiração e desejo para diferentes públicos.

In the early 20th century, Souza Cruz began its successful path marked by significant economic and social contributions ranging from creating jobs, developing technology and investing in culture.

This path, which commemorates 113 years in 2016, is characterized by solidness, leadership and above all a tireless desire to reinvent itself by anticipating tendencies and standing at the fore of the complex marketing processes that permeate all industries.

Souza Cruz has throughout its long career been active as a leading sponsor of initiatives that enrich the economic and cultural history of our country. Nor could it be any different with “The Art Market in Brazil”; an edifying narrative of how this market transcends boundaries and stands as a source of inspiration and desire for different spheres of the public.

FUNDAÇÃO GETULIO VARGAS

A Fundação Getulio Vargas (FGV) é um centro de excelência em ensino, pesquisa e conhecimento aplicado, que dedica seus esforços ao desenvolvimento econômico, social e intelectual do país há mais de 70 anos.

Inicialmente dedicada ao campo da administração pública, a FGV aos poucos expandiu seu foco de atuação, passando a abarcar as ciências sociais e econômicas, o direito e a matemática. A instituição extrapolou as fronteiras do ensino e avançou pelas áreas da pesquisa e da informação. Foi pioneira na produção e disseminação de informação qualificada sobre a economia brasileira não apenas para a sociedade, mas principalmente para os formuladores de políticas públicas.

A FGV foi a primeira instituição da América Latina a formar bacharéis em administração pública e de empresas. É a única instituição brasileira de ensino superior entre as 100 melhores do mundo, de acordo com o ranking divulgado pelo New York Times, em 2013. É considerada Top Think Tank da América Latina e Caribe e uma das principais do mundo.

A pesquisa e o notório conhecimento aplicados à formulação de políticas e práticas empresariais são importantes aliados no contínuo desenvolvimento socioeconômico do país. Assim, a FGV tem como um de seus pilares contribuir para a inovação, a modernização e o desenvolvimento institucional brasileiro, baseada em altos padrões de excelência e qualidade.

Corresponder à alta expectativa gerada por tais reconhecimentos é uma grande motivação para que a FGV continue desenvolvendo e fortalecendo sua excelência acadêmica e seu compromisso com a sociedade brasileira.

A center of excellence for quality education, Fundação Getulio Vargas (FGV) has been working to strengthen Brazil's economic, social and intellectual development for over 70 years. FGV was originally founded to educate and train qualified management personnel for the public sector. Over time, the institution moved beyond the boundaries of education to a wider-ranging focus on the social and economic sciences, the law and mathematics. FGV's policy of fostering and encouraging the production and honing of ideas, data and information has made it one of Brazil's leading institutions.

FGV was Latin America's first institution to train graduates for both public and business administration. FGV is the only Brazilian higher education institution between the 100 World University ranking of the New York Times in 2013. It has been named Top Think Tank in Latin America and the Caribbean, and the University of Pennsylvania has ranked it one of the world's leading centers.

Research and knowledge applied to policymaking and business practices will be essential in tackling these challenges. Therefore, FGV's core mission includes contributing to innovation by, and the modernization of, Brazilian institutions, based on strong standards of excellence and quality.

Research and knowledge applied to policymaking and business practices will be essential in tackling these challenges. Therefore, FGV's core mission includes contributing to innovation by, and the modernization of, Brazilian institutions, based on strong standards of excellence and quality.

Living up to the high expectation created by such recognition is strong motivation for FGV to keep on developing and strengthening its academic excellence and its commitment to Brazilian society.

FGV PROJETOS

A FGV Projetos é a unidade de assessoria técnica da Fundação Getúlio Vargas, responsável pela ampliação do conhecimento acadêmico gerado e acumulado em suas escolas e institutos. Auxilia organizações públicas, empresariais e do terceiro setor, no Brasil e no exterior, desenvolvendo projetos nas áreas de economia e finanças, gestão e administração, e políticas públicas. Os recursos gerados são aplicados nas atividades de ensino e pesquisa da própria instituição, contribuindo para a formação dos quadros técnicos e acadêmicos do Brasil. Para isso, conta com uma equipe técnica inteiramente formada por doutores, mestres e especialistas.

Há mais de 30 anos, a FGV Projetos reúne capacidade técnica, metodologias inovadoras e uma equipe de profissionais qualificados, com experiência comprovada para promover práticas gerenciais eficientes. A unidade também busca soluções para assuntos estratégicos voltados para o desenvolvimento nacional, sempre observando as questões sociais e compartilhando conhecimento atrelado ao crescimento econômico, à cultura e a sustentabilidade.

A Série Cultura é a linha editorial da FGV Projetos que tem por objetivo registrar o avanço dos processos criativos e de inovação no campo das artes e da cultura, bem como seus reflexos no desenvolvimento da sociedade brasileira. Integram a coleção os títulos *Móvel Brasileiro Moderno*, *Móvel Brasileiro Contemporâneo*, *Decio Vieira*, *100 anos da Força de Submarinos* e *100 anos da Aviação Naval*.

FGV Projetos is the Fundação Getúlio Vargas (FGV) technical advisory unit in charge of using the academic knowledge generated and assembled at its schools and institutes. Their representatives provide high-level advisory services to public, private and third-sector institutions in Brazil and abroad, developing projects in different areas such as economics and finance, management and administration, and public policy.

The generated resources are invested in FGV teaching and research activities, thus contributing to the education of a new Brazilian technical and academic staff. To accomplish this goal, it counts on a whole team holding Master's and Doctorate degrees.

For over 30 years, FGV Projetos has been gathering expertise, innovative methodologies and a team of qualified professionals with proven experience in promoting efficient management practices. The unit also seeks solutions to strategic issues to promote national development, always caring about social issues and knowledge sharing, both linked to economic growth, culture and sustainability.

*Culture Serie ("Série Cultura") is one of FGV Projetos' editorial line. It aims to record the progress of creative processes and innovation in the field of arts and culture as well as their reflections on the development of Brazilian society. The series consists of the following titles: *Móvel Brasileiro Moderno*, *Móvel Brasileiro Contemporâneo*, *Decio Vieira*, *100 anos da Força de Submarinos* and *100 anos da Aviação Naval*.*

FUNDAÇÃO GETULIO VARGAS

Primeiro Presidente Fundador

Luiz Simões Lopes

Presidente

Carlos Ivan Simonsen Leal

Vice-Presidentes

Sergio Franklin Quintella, Francisco Oswaldo Neves Dornelles e Marcos Cintra Cavalcanti de Albuquerque

CONSELHO DIRETOR

Presidente

Carlos Ivan Simonsen Leal

Vice-Presidentes

Sergio Franklin Quintella, Francisco Oswaldo Neves Dornelles e Marcos Cintra Cavalcanti de Albuquerque

Vogais

Armando Klabin, Carlos Alberto Pires de Carvalho e Albuquerque, Cristiano Buarque Franco Neto, Ernane Galvêas, José Luiz Miranda, Lindolpho de Carvalho Dias, Marclio Marques Moreira e Roberto Paulo Cezar de Andrade

Suplentes

Aldo Floris, Antonio Monteiro de Castro Filho, Ary Oswaldo Mattos Filho, Eduardo Baptista Vianna, Gilberto Duarte Prado, Jacob Palis Júnior, José Ermírio de Moraes Neto, Marcelo José Basílio de Souza Marinho e Maurício Matos Peixoto

CONSELHO CURADOR

Presidente

Carlos Alberto Lenz Cesar Protásio

Vice-Presidente

João Alfredo Dias Lins (Klabin Irmãos & Cia)

Vogais

Alexandre Koch Torres de Assis, Andrea Martini (Souza Cruz S.A.), Antonio Alberto Gouvea Vieira, Eduardo M. Krieger, Rui Costa (Governador do Estado da Bahia), José Ivo Sartori (Governador do Estado do Rio Grande Do Sul), José Carlos Cardoso (IRB - Brasil Resseguros S.A.), Luiz Chor, Marcelo Serfaty, Márcio João de Andrade Fortes, Murilo Portugal Filho (Federação Brasileira de Bancos), Orlando dos Santos Marques (Publicis Brasil Comunicação Ltda.), Pedro Henrique Mariani Bittencourt (Banco BBM S.A.), Raul Calfat (Votorantim Participações S.A.), Ronaldo Mendonça Vilela (Sindicato das Empresas de Seguros Privados, de Previdência Complementar e de Capitalização nos Estados do Rio de Janeiro e do Espírito Santo), Sandoval Carneiro Junior e Willy Otto Jorden Neto

Suplentes

Cesar Camacho, Clóvis Torres (Vale S.A.), José Carlos Schmidt Murta Ribeiro, Luiz Ildefonso Simões Lopes (Brookfield Brasil Ltda.), Luiz Roberto Nascimento Silva, Manoel Fernando Thompson Motta Filho, Nilson Teixeira (Banco de Investimentos Crédit Suisse S.A.), Olavo Monteiro de Carvalho (Monteiro Aranha Participações S.A.), Patrick de Larragoiti Lucas (Sul América Companhia Nacional de Seguros), Rui Barreto, Sergio Andrade e Victório Carlos de Marchi

DIRETORIA DAS ESCOLAS E INSTITUTOS

Escola Brasileira de Administração Pública e Empresarial - EBAPE
Flavio Carvalho de Vasconcelos

Escola de Administração de Empresas de São Paulo - EAESP
Luiz Artur Ledur Brito

Escola de Ciências Sociais - CPDOC
Celso Castro

Escola de Economia de São Paulo - EESP
Yoshiaki Nakano

Escola de Direito do Rio de Janeiro - DIREITO RIO
Joaquim de Arruda Falcão Neto

Escola de Direito de São Paulo - DIREITO SP
Oscar Vilhena Vieira

Escola de Matemática Aplicada - EMAP
Maria Izabel Camacho

Escola de Pós-Graduação em Economia - EPGE
Rubens Penha Cysne

Instituto Brasileiro de Economia - IBRE
Luiz Guilherme Schymura

Instituto de Desenvolvimento Educacional - IDE
Rubens Mario Alberto Wachholz

FGV Projetos
Cesar Cunha Campos

DIRETORIAS DAS UNIDADES DE APOIO

Comitê de Cooperação Empresarial - CCE
João Carlos de Luca (Presidente)

Centro de Economia Mundial - CEM
Carlos Geraldo Langoni

Centro de Regulação em Infraestrutura - CERI
Joisa Campanher Dutra

Câmara de Mediação e Arbitragem - CMA
Julian Chacel

Diretoria Internacional - DINT
Bianor Scelza Cavalcanti

Diretoria de Integração Acadêmica - DIA
Antonio Freitas

Diretor de Operações Do Rio de Janeiro - DO
Mário Rocha Souza

Diretoria de Planejamento Estratégico e Inovação - DPEI
João Paulo Villela de Andrade

Diretoria de Análise de Políticas Públicas - DAPP
Marco Aurélio Ruediger

Diretoria de Estudos de Novos Negócios - DENN
Antonio Carlos Porto Gonçalves

Diretoria de Comunicação e Marketing - DICOM
Marcos Henrique Facó

Diretoria Para Assuntos FGV/SP
Mária Tereza Fleury

Editora
Marieta de Moraes Ferreira

FGV Crescimento e Desenvolvimento
Roberto da Cunha Castello Branco

FGV Energia
Carlos Otávio de Vasconcellos Quintella

FGV Social
Marcelo Neri

AGRADECIMIENTO

ACKNOWLEDGEMENT

S

ITS

Ana Vitória Mussi
Anna Maria Maiolino
Adriana Varejão
Alexandre Mazza
Aloísio Cravo Leiloeiro
Aluísio Carvão Junior
André Millan
Armando Queiroz
Artur Fidalgo
Ascânio MMM
Ayrson Heráclito
Beatriz Milhazes
Berna Reale
Bruna Araújo
Caetano de Almeida
Carlito Carvalhosa
Carlos Vergara
Cecília Fortes
Cesar Aché
César Oiticica
Cildo Meireles
Claudio Oiticica
Coleção Alfredo Setúbal
Coleção Daros LatinAmerica
Coleção Gilberto Chateaubriand
Coleção Inhotim
Coleção Jean Etlin
Coleção Maria Coussirat Camargo
Coleção Museu Oscar Niemeyer (MON)

Coleção Pirelli
Cora e Cesar Cunha Campos
Cristina Canale
Dominique Uldry
Dulce e Monica Holzmeister
Éder Oliveira
Eliana Filkenstein
Eliane Prolik
Evandro Carneiro
Fernando Cochiarale
Fernando Leite
Fernando Lindote
Flávio Shiró
Fundação Athos Bulcão
Fundação Casa França Brasil
Fundação Vera Chaves Barcellos
Galeria Anita Schwartz
Galeria Berenice Arvani
Galeria Fortes Vilaça
Galeria Luciana Brito
Galeria Luisa Strina
Galeria Mendes Wood DM
Galeria Millan
Galeria Múltiplo
Galeria Nara Roesler
Galeria Raquel Arnaud
Gilberto Chateaubriand
Grupo Empreza
Gustavo Carneiro

Hans-Michael Herzog
Hecilda e Sérgio Fadel
Helô Sanvoy
Instituto Rubens Gerchman
Instituto Tomie Ohtake
Ione Saldanha
Irapoan Cavalcanti
Isabeli Suchevicz
Itaú Cultural
Joana Traub Csekö
João José Costa
João Mauricio Pinho
João Sattamini
Jorge Duarte
José Miguel González Casanova
José Spaniol
Judith Lauand
Lucia Laguna
Luciana Caravello
Luiz Schymura
Manfredo de Souza Netto
Mara e Marcio Fainzliber
Márcia Fortes
Marcus Soska
Maria Eduarda e Ricardo Brito Pereira
Matheus Rocha Pitta
Maurício Cirne
Max Perlingeiro
Miguel Rio Branco
Museu de Arte Contemporânea
de Niterói (MAC Niterói)
Museu de Arte do Rio (MAR)
Museu de Arte Moderna de
São Paulo (MAM-SP)
Museu de Arte Moderna do
Rio de Janeiro
Nara Roesler
Niura Bellavinha
Pat Kilgore
Paulo Roberto Leal
Pedro Barbosa
Pedro Motta
Pinacoteca do Estado de São Paulo
Projeto Sabará-Mangueira
Projeto Ubi Bava
Rafael Serruya
Ricardo Duarte
Romy Pocztaruk
Ronie e Conrado Mesquita
Rosana Palazyan
Rosana Paulino
Rosângela Rennó
Sergio Araujo
Sidnei Gonzalez
Soraia Cals
Thiago Rocha Pitta
Tony Camargo
Vera Bava Moreira
Vera Chaves Barcellos

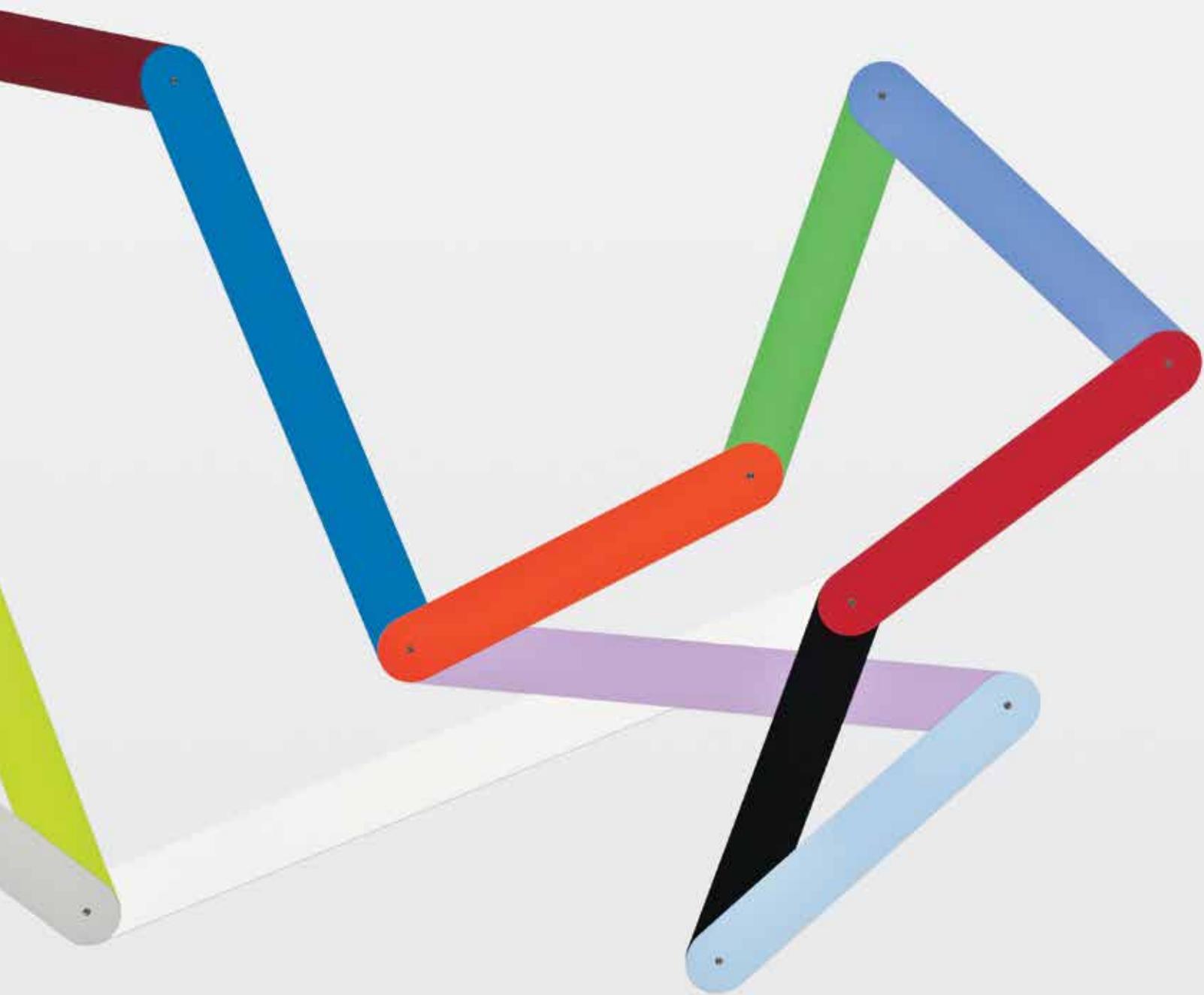


Eliane Prolik

Defórmica 33, 2010

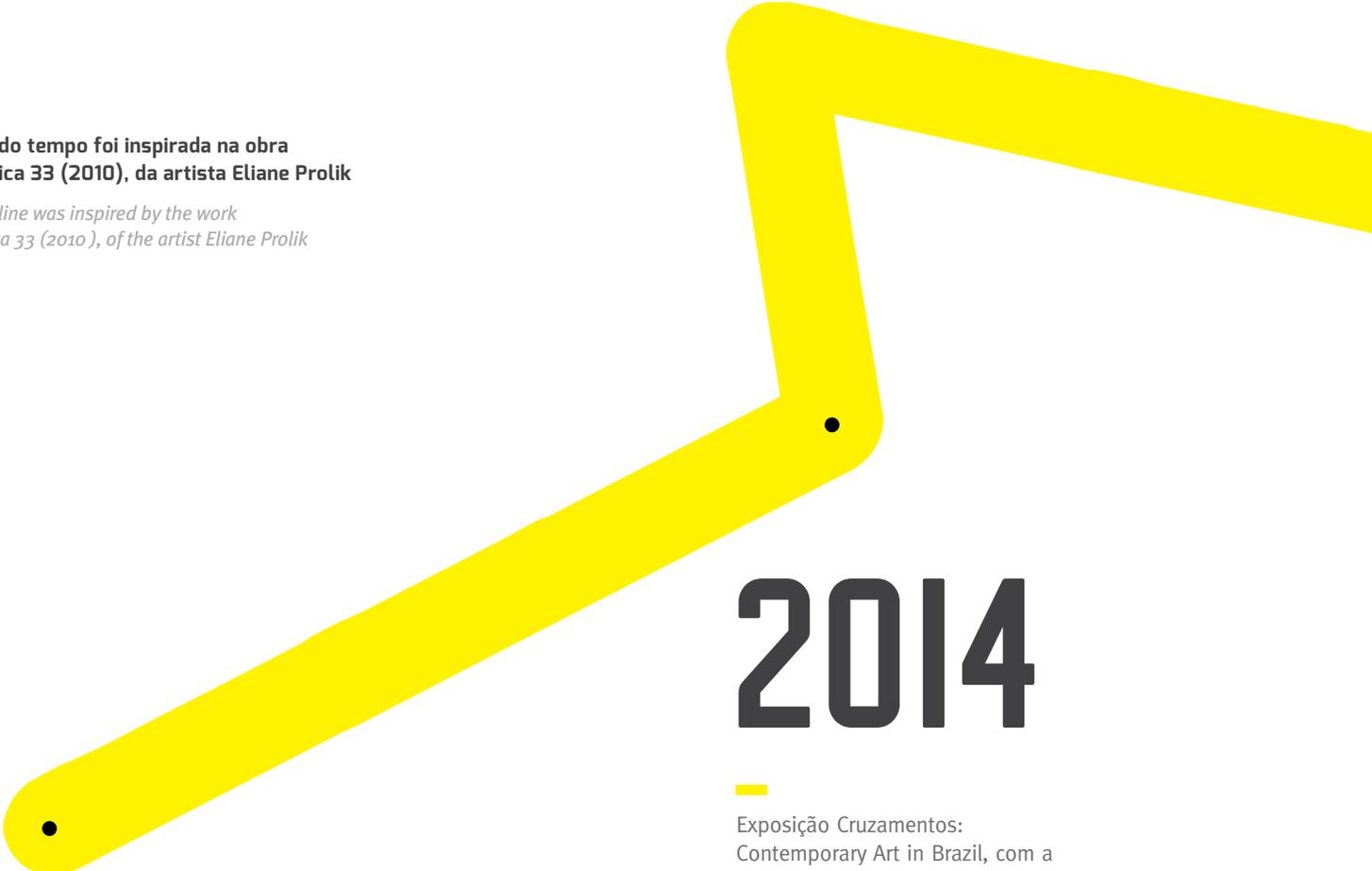
Fórmica e alumínio

166 x 320 cm



A linha do tempo foi inspirada na obra
Defórmica 33 (2010), da artista Eliane Prolik

*The timeline was inspired by the work
Defórmica 33 (2010), of the artist Eliane Prolik*



2015

1^o Salão de Artes Visuais de Teresina

1st Salon of Visual Arts in Teresina

1^a Feira de Arte Moderna e
Contemporânea de Belo Horizonte

*1st Modern and Contemporary Art Fair
in Belo Horizonte*

2014

Exposição Cruzamentos:

Contemporary Art in Brazil, com a
curadoria de Paulo Venancio Filho,
Jennifer Lange e Bill Horrigan no
Wexner Center for the Arts
Columbus | Estados Unidos

*Crossings Exhibition: Contemporary Art
in Brazil, with curation by Paulo Venancio
Filho, Jennifer Lange and Bill Horrigan
in the Wexner Center for the Arts
in Columbus | United States*

Exposição Cão Sem Plumas,
no MAM Recife

Cão Sem Plumas Exhibit

Criação do Prêmio CCBB Contemporâneo

Creation of CCBB Contemporâneo Prize

Inauguração da Galeria Nara Roesler,
no Rio de Janeiro

*Opening of the Nara Roesler gallery
in Rio de Janeiro*

2013

Inauguração da Blau Projects
Galeria, em São Paulo

*Opening of the Blau Projects
Galeria in São Paulo*

Exposição Um outro olhar, no
Paço Imperial, no Rio de Janeiro

*Um outro olhar exhibition at the
Paço Imperial in Rio de Janeiro*

Exposição A vontade construtiva
na coleção Fadel e O Colecionador,
no MAR, no Rio de Janeiro

*Exhibitions A vontade contrutiva na
coleção Fadel and O Colecionador at
the MAR in Rio de Janeiro*

Exposição Imagine Brazil, no Astrup
Fearnley Musee, em Oslo | Noruega

*Exhibition Imagine Brazil at the Astrup
Fearnley Musee in Oslo | Norway*

Exposição Um Olhar sobre o Brasil – A
Fotografia na Construção da Imagem da
Nação, com curadoria de Boris Kossoy e
Lilia Schwarcz, no CCBB/SP/RJ/BSB/BH

*Exhibition Um Olhar sobre o Brasil – A
Fotografia na Construção da Imagem da
Nação curated by
Boris Kossoy and Lilia Schwartz, no
CCBB/SP/
RJ/BSB/BH*

2012

Inauguração da MUV Gallery
e da Sergio Gonçalves Galeria,
no Rio de Janeiro

*Opening of the MUV Gallery and of
the Sergio Gonçalves gallery in Rio
de Janeiro*

Exposição Amazônia Ciclos da
Modernidade, no CCBB/RJ/BSB

*Exhibition Amazônia Ciclos da
Modernidade at the CCBB/RJ/BSB*

Inauguração das galerias Athena Contemporânea e Luciana Caravello Arte Contemporânea, no Rio de Janeiro, Jaqueline Martins, Lume, Pilar, em São Paulo

Opening of the galleries Athena Contemporânea and Luciana Caravello Arte Contemporânea in Rio de Janeiro, and Jaqueline Martins and Lume, Pilar in São Paulo

Adriano Pedrosa é cocurador da 12ª Bienal de Istambul | Turquia

Adriano Pedrosa is the curator of the 12th Istanbul Biennial | Turkey

Exposição Brasil Audiovisual – Muestra de Cine y Video, no Espacio Fundación Telefônica, em Buenos Aires | Argentina

Exhibition Brasil Audiovisual – Film and Video Show in the Espacio Fundación Telefonica em Buenos Aires | Argentina

Exposição Ordem e Progresso: vontade construtiva na arte brasileira, no MAM-SP

Exhibition Ordem e Progresso: vontade construtiva na arte brasileira at the MAM-SP

Artur Barrio recebe o Prêmio Velázquez concedido pelo Ministério de Cultura espanhol

Artur Barrio receives the Velázquez Award given by the Spanish Ministry of Culture

Exposição A Arte no Brasil, na Pinacoteca do Estado de São Paulo

A Arte no Brasil (Art in Brazil) exhibition at the Art Gallery of the State of São Paulo

Primeira edição do Concurso Itamaraty de Arte Contemporânea

First Edition of the Itamaraty Contemporary Art Competition

Inauguração das galerias Baró, Paralelo, Rabieh e Zipper, em São Paulo, Portas Vilaseca, Silvia Cintra + Box4 e Mul.ti.plo Espaço Arte, no Rio de Janeiro

Opening of the galleries Baró, Paralelo, Rabieh and Zipper in São Paulo, Portas Vilaseca, Silvia Cintra + Box4 and Mul.ti.plo Espaço Arte in Rio de Janeiro

Exposição Você tem fome do quê?, no MAM/SP

Exhibition Você tem fome do quê? in the MAM/SP

2010

Exposição Tropicália, com curadoria de Thomas Mießgang no Kunsthalle Wien, | Áustria

Tropicália exhibition, curated by Thomas Mießgang in Kunsthalle Wien | Austria

Criação do Prêmio Pipa

Creation of the Pipa Prize

Sara Ramo recebe o Prêmio Subvención para vídeo de Hermés Foundation Hbox | Paris

Sara Ramo receives the Subvención Award for the Hermés Foundation Hbox video | Paris

Primeira edição da ArtRio

First Edition of ArtRio

2011

2008

Inauguração da Galeria H. Rocha,
no Rio de Janeiro

*Opening of the H. Rocha gallery
in Rio de Janeiro*

Exposição Contraditório na 27ª Feira
Internacional de Arte Contemporânea
de Madri | Espanha

*Contradictory exhibition in the 27th
International Fair of Contemporary
Art in Madrid | Spain*

Exposição Nova Arte Nova,
no CCBB/RJ/SP

*Nova Arte Nova Exhibition at
the CCBB/RJ/SP*

2009

Inauguração das galerias Gávea e
Inox, no Rio de Janeiro, Luciana Brito
e Mendes Wood, em São Paulo

*Opening of the galleries Gávea and Inox in
Rio de Janeiro, Luciana Brito and Mendes
Wood in São Paulo*

Exposição Brazil Contemporary:
Contemporary art, architecture, and
visual culture design nos museus
Museum Boijmans Van Beuningen,
the Netherlands Architecture Institute,
the Netherlands Photo Museum and
Kunsthall Rotterdam | Holanda

*Brazil Contemporary: Contemporary art
architecture, and visual culture design
exhibition in the museums Museum Boijmans
Van Beuningen, the Netherlands Architecture
Institute, the Netherlands Photo Museum
and Kunsthall Rotterdam | Holland*

2007

30º Panorama da Arte Brasileira
– Exposição Contraditórios, com
curadoria de Moacir dos Anjos,
no MAM/SP

*30th Panorama of Brazilian Art –
Contradicting Exhibitions, with curation
by Moacir dos Anjos at the MAM/SP*

Exposição 80/90: modernos,
pós-modernos, etc., no Instituto
Tomie Ohtake, em São Paulo

*Exhibition 80/90: modern, post-modern,
etc, at the Tomie Ohtake Institute in
São Paulo*

Exposição Arte como Questão –
Anos 70, no Instituto Tomie Ohtake

*Arte como Questão – Anos 70 exhibition at
the Tomie Ohtake Institute in São Paulo*

2004

2007

CONT.

Ricardo Basbaum participa da Documenta XII de Kassel | Alemanha

Ricardo Basbaum participates in Documenta 12 in Kassel | Germany

Inauguração das galerias Choque Cultural e Leme, em São Paulo

Opening of the galleries Choque Cultural and Leme in São Paulo

Exposição Brazil: Body Nostalgia, National Museum of Modern Art, em Tóquio | Japão

Exhibition Brazil: Body Nostalgia, National Museum of Modern Art, in Tokyo | Japan

Exposição Onde está você, Geração 80?, o CCBB/RJ

Onde está você, Geração 80? exhibition, in the CCBB/RJ

Exposição Arte contemporânea brasileira nas coleções do Rio, no MAM/RJ

Arte contemporânea brasileira nas coleções do Rio exhibition, in the MAM/RJ

Criação do Prêmio CNI, Sesi, Senai Marcantonio Vilaça para as Artes Plásticas, em São Paulo

Creation of the CNI, Sesi, Senai Marcantonio Vilaça Prize for the Visual Arts in São Paulo

2005

Inauguração das galerias Eduardo Fernandes e Estação, em São Paulo

Opening of the galleries Eduardo Fernandes and Estação in São Paulo

Primeira edição da SP-Arte, em São Paulo

First edition of SP-Arte in São Paulo

Exposição O Século de um Brasileiro: Coleção Roberto Marinho, no MAM/SP

Exhibition O Século de um Brasileiro: Coleção Roberto Marinho in the MAM/SP

Exposição O Corpo na Arte Contemporânea Brasileira, no Itaú Cultural de São Paulo

O Corpo na Arte Contemporânea Brasileira exhibition at the Itaú Cultural in São Paulo

2006

Inauguração das galerias Emma Thomas e Mezanino, em São Paulo, e Movimento, no Rio de Janeiro

Opening of the galleries Emma Thomas and Mezanino in São Paulo, and Movimento in Rio de Janeiro

Exposição Paradoxos Brasil - Rumos artes visuais (2005-2006), no Itaú Cultural de São Paulo

Paradoxos Brasil - Rumos artes visuais (2005-2006) exhibition at Itaú Cultural in São Paulo

Exposição Um século de arte brasileira - coleção Gilberto Chateaubriand, na Pinacoteca do Estado de São Paulo e no MAM/RJ

Um século de arte brasileira - coleção Gilberto Chateaubriand exhibition, at the Art Gallery of the State of São Paulo and the MAM/RJ

Inauguração da galeria A Gentil Carioca, no Rio de Janeiro

Opening of the A Gentil Carioca gallery in Rio de Janeiro

2003

Artur Barrio e Cildo Meireles participam da Documenta XI de Kassel | Alemanha

Artur Barrio and Cildo Meireles participate in the Documenta XI in Kassel | Germany

Exposição Arte Brasileira na Coleção Fadel - da Inquietação do Moderno à Autonomia da Linguagem, no CCBB/RJ/SP/BSB

Exhibition Arte Brasileira na Coleção Fadel - da inquietação do Moderno à Autonomia da Linguagem, in the CCBB/RJ/SP/BSB

Exposição Caminhos do contemporâneo 1952 – 2002 no Paço Imperial, Rio de Janeiro

Exhibition Caminhos do contemporâneo 1952 – 2002 at the Paço Imperial, Rio de Janeiro

Exposição Côte a Côte - Art Contemporain du Brésil, Capc Musée d'Art Contemporain de Bordeaux | França

Côte a Côte Exhibition – Contemporary Art from Brazil, Capc Musée d'Art Contemporain in Bordeaux | France

Inauguração da Galeria Vermelho e da Galeria da Pinakothek Cultural, em São Paulo

Opening of the Galeria Vermelho and of the Pinakothek Cultural's gallery in São Paulo

Exposição Brazil: Body & Soul, Guggenheim Museum, em Nova York | Estados Unidos

Brazil Exhibition: Body & Soul, Guggenheim Museum in New York | United States

Exposição Experiment Experiencia: Eighteen Contemporary Brazilian Artists, Museum of Modern Art, Oxford | Inglaterra

Exhibition Experiment Experiencia: Eighteen Contemporary Brazilian Artists, Museum of Modern Art, Oxford | England

Exposição Brazil em Veneza | Itália

Brazil Exhibition in Venice | Italy

Inauguração da Galeria Fortes Vilaça e da Casa de Leilões Bolsa de Arte, em São Paulo

Opening of the Fortes Vilaça gallery and of the Bolsa da Arte Auction House in São Paulo

2002

2001

2000

Inauguração da Galeria Laura Marsiaj, no Rio de Janeiro

Opening of the Laura Marsiaj Gallery in Rio de Janeiro

Exposição Brasil + 500: Mostra do Redescobrimento, em São Paulo

Exhibition Brasil + 500: Mostra do Redescobrimento in São Paulo

Exposição Situações: arte brasileira - anos 70, na Fundação Casa França-Brasil, no Rio de Janeiro

Exhibition Situações: arte brasileira - anos 70, in the France-Brazil House Foundation in Rio de Janeiro

1998

Exposição Um olhar brasileiro (Der Brasilianische Blick), coleção Gilberto Chateaubriand, no Haus der Kulturen der Welt, em Berlim | Alemanha

Exhibition Um olhar brasileiro (Der Brasilianische Blick), Gilberto Chateaubriand collection, at the Haus der Kulturen der Welt, in Berlin | Germany

24ª Bienal de São Paulo, conhecida como Bienal da Antropofagia

24th São Paulo Biennial, also known as the Biennial of Anthropophagy

1999

Exposição Novas Aquisições na Coleção Gilberto Chateaubriand, no MAM/RJ

Exhibition Novas Aquisições na Coleção Gilberto Chateaubriand in the MAM/RJ

Inauguração da Anita Schwartz Galeria de Arte, no Rio de Janeiro, e da Galeria Gravura Brasileira, em São Paulo

Opening of the Anita Schwartz Galeria de Arte in Rio de Janeiro, and of the Gravura gallery in São Paulo

1995

Formação do coletivo Chelpa Ferro, no Rio de Janeiro

Formation of the Chelpa Ferro collective in Rio de Janeiro

Fernanda Gomes é a primeira artista brasileira a participar da 4ª Bienal de Istambul | Turquia

Fernanda Gomes is the first Brazilian to participate in the 4th Biennial of Istanbul | Turkey

Exposição Selections Brazil, The Drawing Center, em Nova York | Estados Unidos

Selections Brazil exhibition at The Drawing Center, New York | United States

Inauguração da Ricardo Camargo Galeria, em São Paulo

Opening of the Ricardo Camargo Galeria in São Paulo

Exposição Latin American Women: de Anita Malfatti, Lygia Clark e Tarsila do Amaral no Milwaukee Art Museum, em Wisconsin | Estados Unidos

Exhibition Latin American Women: Anita Malfatti, Lygia Clark and Tarsila do Amaral in the Milwaukee Art Museum in Wisconsin | United States

1992

Exposição Videoarte Brasil: os pioneiros, no CCBB/RJ

Exhibition Videoarte Brasil: os pioneiros, in the CCBB/RJ

Exposição Livro-Objeto: a fronteira dos vazios, no CCBB/RJ

Exhibition Livro-Objeto: a fronteira dos vazios, in the CCBB/RJ

Exposição Arte Moderna Brasileira: uma seleção da Coleção Roberto Marinho, no Masp

Arte Moderna Brasileira: uma seleção da Coleção Roberto Marinho exhibition, in the MASP

Inauguração da Galeria da Pinakothek Cultural, no Rio de Janeiro

Opening of the Pinakothek Cultural's gallery in Rio de Janeiro

Mostra Verde Amarelo - Retrospectiva de Arte Brasileira, no Fujita Vente Museum, em Tóquio | Japão

Green Yellow – Retrospective of Brazilian Art, show in the Fujita Vente Museum in Tokyo | Japan

Inauguração da Galeria Marília Razuk, em São Paulo

Opening of the Galeria Marília Razuk in São Paulo

1997

Luiz Zerbini recebe o Prêmio Marco, do Museo de Arte Contemporâneo de Monterrey | México

Luiz Zerbini receives the First Place Award of the Museum of Contemporary Art of Monterrey | Mexico

Tunga, Hélio Oiticica e Lygia Clark participam da Documenta X de Kassel | Alemanha

Tunga, Hélio Oiticica and Lygia Clark participate in the Documenta X in Kassel | Germany

1ª Bienal do Mercosul, em Porto Alegre

1st Mercosul Biennial takes place in Porto Alegre

1992

CONT.

Exposição Ultramodern: the art of contemporary Brazil, no National Museum of Women in the Arts, em Washington | Estados Unidos

Exhibition Ultramodern: the art of contemporary Brazil, in the National Museum of Women in the Arts, in Washington | United States

Exposição Brazil Images of The 80's e 90's, no Art Museum of the Americas, em Washington | Estados Unidos

Exhibition Brazil Images of The 80's and 90's in the Art Museum of the Americas in Washington | United States

Cildo Meireles, José Resende, Jac Leirner e Waltercio Caldas participam da Documenta 9 de Kassel | Alemanha

Cildo Meireles, José Resende, Jac Leirner and Waltercio Caldas participate in the Documenta 9 in Kassel | Germany

Exposição Pintura Brasil Década 80, com exposições regionais sediadas nas cidades de Belo Horizonte, Brasília, Campo Grande, Fortaleza, Goiânia, Porto Alegre, Rio de Janeiro, São Paulo e Vitória

Exhibition Pintura Brasil Década 80, featuring regional exhibitions based in Belo Horizonte, Brasília, Campo Grande, Fortaleza, Goiânia, Porto Alegre, Rio de Janeiro, São Paulo and Vitória

1990

Inauguração da Mercedes Viegas Arte Contemporânea, no Rio de Janeiro, e da Aloisio Cravo Artes e Leilões, em São Paulo

Opening of the Mercedes Viegas Contemporary Art in Rio de Janeiro, and of the Aloisio Cravo Artes e Leilões in São Paulo

1991

Exposição Brasil: la Nueva Generación, na Fundación Museo Bellas Artes, em Caracas | Venezuela

Exhibition Brasil: la Nueva Generación in the Fine Arts Museum Foundation in Caracas | Venezuela

Exposição Viva Brasil Viva, no Liljevalchs Konsthall, em Estocolmo | Suécia

Viva Brasil Viva exhibition in Liljevalchs Konsthall, in Stockholm | Sweden

1988

Exposição Brasil Já, no Museum Morsbroich, em Leverkusen, na Galerie Landesgalerie, em Stuttgart, e no Sprengel Museum, em Hannover | Alemanha

Brasil Já exhibition in the Museum Morsbroich in Leverkusen, in the Galerie Landesgalerie in Stuttgart, and in the Sprengel Museum in Hannover | Germany

Exposição Modernidade: arte brasileira do século XX, no MAM/SP

Modernidade: arte brasileira do século XX exhibition, in the MAM/SP

Exposição Modernidade: arte brasileira do século XX, no Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris | França

Modernidade: arte brasileira do século XX exhibition in the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris | France

Inauguração da Galeria Thomas Cohn e da Casa Triângulo, em São Paulo, e da Almacén Galeria, no Rio de Janeiro

Opening of the Galeria Thomas Cohn and Triângulo in São Paulo, also of the Almacén Galeria in Rio de Janeiro

1989

Arcangelo Iannelli ganha o primeiro Lugar do Prêmio da Bienal de Cuenca | Equador

Arcangelo Iannelli wins the 1st place prize in the Biennial of Cuenca | Ecuador

Exposição Seis Décadas de Arte Moderna Brasileira: Coleção Roberto Marinho, no Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, em Lisboa | Portugal

Seis Décadas de Arte Moderna Brasileira: Coleção Roberto Marinho exhibition in the José de Azeredo Perdigão Center of Modern Art in Lisboa | Portugal

Inauguração da Galeria Nara Roesler, em São Paulo

Opening of the Nara Roesler gallery in São Paulo

Exposição Seis Décadas de Arte Moderna: Coleção Roberto Marinho, no Paço Imperial, no Rio de Janeiro

Seis Décadas de Arte Moderna: Coleção Roberto Marinho exhibition at the Paço Imperial in Rio de Janeiro

Exposição Nueva Pintura Brasileña, no Centro de Arte y Comunicación, em Buenos Aires | Argentina

Exhibition Nueva Pintura Brasileña in the Centro de Arte y Comunicación in Buenos Aires | Argentina

Exposição Destaques da Arte Contemporânea Brasileira, no MAM/SP

Highlights of Contemporary Brazilian Art exhibition in the MAM/SP

1985

1984

Criação do Prêmio Marc Ferrez, do Instituto Nacional da Fotografia

Creation of the Marc Ferrez Award, from Instituto Nacional da Fotografia

1987

Exposição Imagens de Segunda Geração, no MAC/USP

Imagens de Segunda Geração exhibition at the MAC/USP

Exposição Ouverture Brésilienne, no Centre D'Art Contemporain, em Paris | França

Ouverture Brésilienne exhibition in the Centre D' Art Contemporain (Center of Contemporary Art) in Paris | France

1986

Inauguração da Galeria Millan, em São Paulo

Inauguration of the Galeria Millan in São Paulo

Exposição Transvanguarda e Culturas Nacionais, no MAM/RJ

Transvanguarda e Culturas Nacionais exhibition in the MAM/RJ

Exposição A Nova Dimensão do Objeto, no MAC/USP

A Nova Dimensão do Objeto exhibition in the MAC/USP

Criação do Núcleo de Arte Contemporânea, em João Pessoa

Creation of the Núcleo de Arte Contemporânea in João Pessoa

Exposição O Objeto na Arte - Brasil anos 60, no MAC/SP

Exhibition O Objeto na Arte – Brasil anos 60, in the MAC/SP

Inauguração da Galeria Saramenha, no Rio de Janeiro

Opening of the Saramenha gallery in Rio de Janeiro

1º Salão Nacional de Artes Plásticas do Rio de Janeiro

1st National Visual Arts Salon in Rio de Janeiro

1978

1ª Bienal Latino-Americana de São Paulo

1st São Paulo Latin American Biennial

1983

Inauguração da Galeria Thomas Cohn Arte Contemporânea, no Rio de Janeiro

Opening of the Thomas Cohn Arte Contemporânea gallery in Rio de Janeiro

Formação do Grupo Seis Mãos por Barrão, no Rio de Janeiro

Formation of the Seis Mãos Group in Rio de Janeiro

Exposição Como vai você, Geração 80?, na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro

Como vai você, Geração 80? exhibition, at the Parque Lage Visual Arts School

1979

Inauguração da Acervo Galeria de Arte e do Novo Palácio dos Leilões, no Rio de Janeiro

Opening of the Acervo Galeria de Arte of the Novo Palácio dos Leilões in Rio de Janeiro

Criação do Centro Alternativo de Cultura Espaço N.O., em Porto Alegre

Creation of the Alternative Center of Culture Space N.O. in Porto Alegre

1982

Exposição Tradição e Ruptura: síntese de arte e cultura brasileiras, na Fundação Bienal de São Paulo

Tradição e Ruptura: síntese de arte e cultura brasileiras exhibition at the Biennial Foundation in São Paulo

Exposição Corpo e Alma: Fotografia Contemporânea no Brasil, no Espaço Latino-Americano | Paris

Body and Soul: Contemporary Photography in Brazil Exhibition in the Latin American Spacel Paris

Exposição Coleção Gilberto Chateaubriand: retrato e autorretrato da arte brasileira, no MAM/SP

Coleção Gilberto Chateaubriand: retrato e autorretrato da arte brasileira exhibition in the MAM/SP

Criação do Ateliê Casa 7, em São Paulo

Creation of the Atelier Casa 7 in São Paulo

1976

Últimos Salão Nacional de Arte Moderna e Salão Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro
Last National Salon of Modern Art and National Salon of Fine Arts in Rio de Janeiro

1975

Inauguração da Galeria R&R Camargo e da Casa de leilões Tableau, em São Paulo
Opening of the R&R Camargo gallery and of the Tableau Auction House in São Paulo

1974

Inauguração da Galeria Luísa Strina, em São Paulo
Opening of the Luisa Strina gallery in São Paulo

Movimento/Manifesto Nadaísta, em Recife
Nadaísta Movement/Manifesto in Recife

1977

Exposição Projeto Construtivo Brasileiro na Arte: 1950-1962, na Pinacoteca do Estado de São Paulo
Projeto Construtivo Brasileiro na Arte: 1950-1962 exhibition, in the State of São Paulo Art Gallery

1980

Inauguração da Mônica Filgueiras Galeria de Arte, em São Paulo, da Bolsa de Arte Galeria, nas cidades de Porto Alegre, São Paulo e Rio de Janeiro, e das galerias Toulouse, Glaude Henri, Borghese e da Galeria de Arte Banerj, no Rio de Janeiro
Opening of the Mônica Filgueiras Galeria de Arte in São Paulo, of the Bolsa de Arte gallery in the cities Porto Alegre, São Paulo and Rio de Janeiro, and of the galleries Toulouse, Glaude Henri, Borghese and Banerj in Rio de Janeiro

Primeiros grandes Leilões da Galeria Borghese e da Monet Galeria de Arte, no Rio de Janeiro
First Auction Awards of the Borghese gallery and of the Monet Galeria de Arte in Rio de Janeiro

Exposição Desenho Jovem, no MAC/USP
Desenho Jovem exhibition in the MAC/USP

1981

Inauguração das galerias São Paulo e Brasileira, em São Paulo
Opening of the galleries São Paulo and Brasileira in São Paulo

Exposição Do Moderno ao Contemporâneo – Coleção Gilberto Chateaubriand, com a participação dos artistas Milton Machado, no MAM/RJ

Do Moderno ao Contemporâneo – Coleção Gilberto Chateaubriand exhibition, with participation of artist Milton Machado, in the MAM/RJ

1972

Inauguração da Dan
Galeria, em São Paulo

*Opening of the Dan Galeria
in São Paulo*

1º Salão Paulista de Arte
Contemporânea

*1st Paulista Salon of
Contemporary Art*

1º Panorama de Arte Atual
Brasileira no MAM/SP

*1st Current Brazilian Art
Panorama in the MAM/SP*

1º Salão de Verão, no MAM/RJ

1st Summer Salon in the MAM/RJ

Inauguração da Galeria
Collectio, em São Paulo

*Opening of the Colectivo
gallery in São Paulo*

1971

Fundada a Casa de
Leilões Bolsa de Arte
no Rio de Janeiro

*Founding of the Bolsa
de Arte Auction House
in Rio de Janeiro*

1969

1973

Rede Globo de Televisão inaugura a
Galeria Arte Global, em São Paulo

*Rede Globo Television opens the Arte
Global gallery in São Paulo*

Inauguração do Gabinete de Artes Gráficas e
da Espade Galeria de Arte, em São Paulo, e
da Galeria Luiz Buarque de Holanda e Paulo
Bittencourt, no Rio de Janeiro

*Opening of the Gabinete de Artes Gráficas (Cabinet of
Graphic Arts) and of the Espade Galeria de Arte in São
Paulo, also of the Luiz Buarque de Holanda and Paulo
Bittencourt gallery in Rio de Janeiro*

1970

Inauguração das galerias
Ralph Camargo e Marte 21,
em São Paulo, e Cêzane, no
Rio de Janeiro

*Opening of the Ralph Camargo and
Marte 21 gallery in São Paulo, and
Cêzane in Rio de Janeiro*

1ª Bienal Nacional

1st National Biennial

Almir Mavignier e Sergio Camargo participam da Documenta 4, em Kassel | Alemanha

Almir Mavignier and Sergio Camargo participate in Documenta 4 in Kassel | Germany

Inauguração Documenta Galeria de Arte, em São Paulo, e da Galeria Irlandini, no Rio de Janeiro

Opening of the Documenta Galeria de Arte in São Paulo, and of the Irlandini gallery in Rio de Janeiro

Sergio Camargo faz o Tríptico para o Banco do Brasil de Nova York, Estados Unidos

Sergio Camargo creates the triptych for Banco do Brasil in New York

1968

Exposição Não-exposição, última exposição do Grupo Rex, em São Paulo

Não-exposição exhibition, the last Grupo Rex exhibition in São Paulo

Exposição Nova Objetividade Brasileira, no MAM/RJ

Nova Objetividade Brasileira exhibition in the MAM/RJ

Inauguração da Galeria Art Art, em São Paulo, e da Galeria G4, no Rio de Janeiro

Opening of the Art Art gallery in São Paulo and the G4 gallery in Rio de Janeiro

Exposição do Grupo Neo-Realista, na Galeria G4, Rio de Janeiro

Exhibition of the Neo-Realist Group at the G4 gallery in Rio de Janeiro

Criação do Grupo Rex, em São Paulo

Creation of the Grupo Rex in São Paulo

Opinião 66, no MAM/RJ

Opinion 66 (Opinion 66) in MAM/RJ

Bienal da Bahia, em Salvador

Bahia Biennial in Salvador

Exposição Arte Brasileira Contemporânea, no Palais de Beaux-Arts de Bruxelas | Bélgica

Exhibition of Contemporary Brazilian Art in the Palais de Beaux-Arts, Brussels | Belgium

Mostra de Artistas Brasileiros Contemporâneos, no Museu de Arte Moderna de Buenos Aires | Argentina

Exhibition of Contemporary Brazilian Artists in the Museum of Modern Art of Buenos Aires | Argentina

Inauguração da Galeria Ipanema, no Rio de Janeiro, e da Casa de Leilões, em São Paulo

Opening of the Ipanema gallery in Rio de Janeiro, and the Casa de Leilões (Auction House) in São Paulo

Abertura da coletiva Opinião 65, no MAM/RJ

Opening of Opinião 65 in the MAM/RJ

Exposição Brazilian Art Today, na Royal Academy of Arts de Londres | Inglaterra

Brazilian Art Today exhibition in the Royal Academy of Arts in London | England

Exposição Quatro Artistas Brasileiros Contemporâneos, no Cairo | Egito

Quatro Artistas Brasileiros Contemporâneos exhibition in Cairo | Egypt

Roberto Magalhães recebe o Prêmio de Gravura da 4ª Bienal de Paris | França

Roberto Magalhães receives the Award for Printmaking at the 4th Paris Biennale | France

1967

1966

1965

Inauguração do Pavilhão do Brasil na Bienal de Veneza | Itália

Inauguration of Brazil's Pavilion in the Venice Biennale | Italy

Almir Mavignier é o primeiro artista a participar da Documenta 3 de Kassel | Alemanha

Almir Mavignier é o primeiro artista a participar da Documenta 3 de Kassel | Alemanha

1º Salão de Arte Moderna do Distrito Federal

1st Salon of Modern Art in the Federal District

1964

Inauguração da Galeria Relevo e da Piccola Galeria, no Rio de Janeiro, e da Galeria Atrium, em São Paulo

Opening of the Galeria Relevo and the Piccola Galeria in Rio de Janeiro, also the Galeria Atrium in São Paulo

1961

Manabu Mabe recebe o Prêmio Fiat na 30ª Bienal de Veneza | Itália

Manabu Mabe receives the Fiat Award at the 30th Venice Biennale | Italy

Exposição de Arte Concreta: retrospectiva 1951-1959, no MAM/SP

Arte Concreta: retrospectiva 1951-1959 exhibition, in the MAM/SP

Amilcar de Castro, Lygia Pape, Luiz Sacilotto e Willys de Castro participam da Mostra Internacional Konkrete Kunst, organizada por Max Bill no Helmhaus, em Zurique | Suíça

Amilcar de Castro, Lygia Pape, Luiz Sacilotto and Willys de Castro participate in the Konkrete Kunst International Exhibit, organized by Max Bill in Helmhaus, Zurich | Switzerland

1963

1ª Exposição Jovem Desenho Nacional, no MAC/USP

1st Young National Design Exhibition in the MAC/USP

1960

Inauguração da Galeria Bonino, no Rio de Janeiro

Opening of Bonino gallery, in Rio de Janeiro

Inauguração das galerias Macunaíma e Barcinski, no Rio de Janeiro, e da Galeria Astreia, em São Paulo

Opening of the Macunaíma and Barcinski galleries, in Rio de Janeiro, and of Astreia gallery, in São Paulo

1958

I Exposição Nacional de Arte Concreta, no Rio de Janeiro e em São Paulo

I National Exhibit of Concrete Arts in Rio de Janeiro and São Paulo

Aldemir Martins recebe o Prêmio Internacional de Desenho e Geraldo de Barros obteve o Prêmio de Aquisição na 28ª Bienal de Veneza | Itália

Aldemir Martins receives the International Award of Design and Geraldo de Barros accepts the Acquisition Prize at the 28th Venice Biennale | Italy

1956

1ª Exposição de Arte Neoconcreta, no MAM/RJ

1st Exhibition of Neoconcrete Art in the MAM/RJ

Publicação do Manifesto Neoconcreto

Publication of the Manifesto Neoconcreto

Inauguração da Galeria São Luiz, em São Paulo

Inauguration of the São Luiz gallery in São Paulo

Fayga Ostrower recebe o Prêmio Internacional de Gravura na 29ª Bienal de Veneza | Itália

Fayga Ostrower receives the International Award for Printmaking at the 29th Venice Biennale | Italy

1955

Segunda Mostra Coletiva do Grupo Frente, realizada no MAM/RJ

Second Collective Show by Grupo Frente in the MAM/RJ

3º Salão Nacional de Arte Moderna,
no Rio de Janeiro, conhecido como
o Salão Preto e Branco

*3rd National Salon of Modern Art in
Rio de Janeiro, known also as the
Black and White Salon*

Criação do Grupo Frente,
no Rio de Janeiro

*Creation of the Grupo Frente
in Rio de Janeiro*

1954

Criação do Ateliê Coletivo
de Recife

*Creation of the Collective
Atelier of Recife*

Publicação do Manifesto Ruptura

Publication of the Manifesto Ruptura

1952

1953

Inauguração da Petite Galerie,
no Rio de Janeiro

*Inauguration of the Petite Galerie
in Rio de Janeiro*

I Salão Nacional de
Arte Moderna, no
Rio de Janeiro

*I National Salon of
Modern Art in
Rio de Janeiro*

1951

Inauguração da Galeria Ambiente, em São Paulo
Inauguration of the Ambiente gallery in São Paulo

1ª Bienal de São Paulo no local do futuro
Museu de Arte de São Paulo

*1st São Paulo Biennial on the Avenida Paulista,
where the future MASP would later be located*

25ª Bienal de Veneza com presença
de diversos brasileiros

*25th Venice Biennial, with several
Brazilian exhibiting*

1º Salão da Bahia, em Salvador

1st Bahia Salon in Salvador

Laboratório de fotografia do MASP

MASP's Photography laboratory

Formação do Grupo Guanabara

Formation of the Guanabara Group

Sociedade de Arte Moderna do Recife

Society of Modern Art of Recife

Formação do Grupo 15, ou Grupo do Jacaré

Formation of Group 15, also known as "Grupo do Jacaré"

Inauguração da Langenbach &
Tenreiro, no Rio de Janeiro, e da
Galeria Domus, em São Paulo

*Inauguration of the Langenbach &
Tenreiro in Rio de Janeiro and of the
Domus gallery in São Paulo*

1º Salão de Belas Artes da
Cidade de Belo Horizonte

*1st Salon of Fine Arts of the
City of Belo Horizonte*

Inauguração das galerias Ipiranga,
Benedetti e Itapetininga, em São
Paulo, e da Galeria Askanazy, no
Rio de Janeiro

*Inauguration of the galleries Ipiranga,
Benedetti and Itapetininga in São
Paulo, also of the Galeria Askanazy,
in Rio de Janeiro*

1945

1944

Exposição Exhibition of Modern
Brazilian Paintings, no Royal
Academy of Arts de Londres

*Exhibition of Modern Brazilian
Paintings, in London's Royal
Academy of Arts | England*

1ª Exposição de Arte Moderna
de Belo Horizonte

*1st Modern Art Exhibition in
Belo Horizonte*

1947

FIM

END

COLOFON



Composto em Featured Item, Exo e Meta sobre papel Alta Alvura para o miolo, Color Plus Roma para a capa e Manteiga para a sobrecapa, impresso pela Ipsis Gráfica e Editora, em 2016.

REALIZAÇÃO

 **FGV PROJETOS**

APOIO



SECRETARIA DE CULTURA
LEI ESTADUAL DE INCENTIVO À CULTURA



MINISTÉRIO DA
CULTURA

